Edgar Istel
Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik H. 1

Emil Krause
Passion, Oratorium und modernes Konzertwerk H. 5

Otto Klauwell Komponist und Dichter H. 7

Ernst Kabisch
Der evangelische Kirchenmusikstil H. 26

Max Puttmann
Josef Haydn als Vokalkomponist H. 28

Otto Klauwell Theodor Kirchner H. 29

Max Unger Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England H. 30

Max Puttmann Franz Grillparzer und die Musik H. 31

Otto Schmid Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause H. 35

Max Unger
Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten." H. 37

Leopold Hirschberg
Reitmotive H. 40

J. H. Wallfisch
Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier H. 41

Emil Liepe — Paul Kuczinski und seine Werke H.43

Heinrich Dessauer — John Field sein Leben und seine Werke H.44

Emil Krause — Zur Pflege der religiösen Vokalmusik H.45

Arnold Schering
Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jh. H.46

Willibald Nagel — Christoph Graupner als Sinfoniker H.49
Josef Haydn H. ~~49~~ 52

Adolf Prümers
Über das Kantorenwesen H.56

Franz Dubitzky — Das Wasser in der Musik H.5

Franz Kabich — Regenlieder H.58

Willibald Nagel — Über den Begriff des Häßlichen in der Musik H.60

Ernst Kabich — Geschichte des deutschen Konzertwesens

Herbert Biehle — Schuberts Lieder als Gesangsproblem H.69 H.74

×Leopold Hirschberg. Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters. H.54

Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik.

Zur Einführung in

Ph. Wolfrum's Weihnachtsmysterium.

Von

Edgar Istel.

Musikalisches Magazin, Heft 1.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.

Rich. Wagner, »Religion und Kunst.«

Tief im Gemüt des deutschen Volkes wurzelt die Freude am Weihnachtsfest: wenn die Natur unter weißer Schneedecke im Winterschlafe ruht, wenn draußen in Wald und Feld rauhe Winde tosen, da wird es licht und warm im Herzen der Menschen; Geselligkeit schlingt ihr inniges Band um Jung und Alt, Hoch und Niedrig, Reich und Arm, und der leuchtende Glanz des hell erstrahlenden Baumes vermag selbst die düsteren Schatten der Sorge hinwegzubannen. Nach uraltdeutscher Sitte wird jener grüne Tannenbaum zur Wintersonnenwende aufgerichtet, ein Symbol der nun bald wieder nahenden Macht des holden Lenzes; Äpfel und Nüsse, Fruchtopfer zieren die Zweige, als Weihgeschenke der lieblichen Gottheit dargebracht.

Jener altheilige Brauch der germanischen Völker, aus dem ewigen Leben der allwaltenden Natur selbst hervorgegangen, hielt, machtvoll im Herzen des Volkes thronend, dem siegreich vordringenden Christentum stand. Christus selber wurde nun der Mittelpunkt der Wintersonnenwendfeier, seiner Menschwerdung zu Ehren wird der »Christbaum«

aufgerichtet und das »Christkind« ist es, das herrliche Gaben »beschert«. So wurde »Weihnachten« zugleich ein Fest der Kinder: kindlich begrüfsen die Kleinen im Heiland das Kind. Volksgeist und Kindergemüt aber entspringen einer Quelle, und Anschaulichkeit, Frische und Lebendigkeit, jene naive Sinnlichkeit, die allem nur abstrakt Vorgestellten abhold ist, sie finden sich in beiden als gemeinsame Wurzeln. Hieraus ist auch jene Popularität der Weihnachtsfeier, die kein anderes Fest der christlichen Kirche zu erreichen vermochte, zu erklären: das Volk, auch im Evangelium das ihm Adäquate, das Reinmenschliche aufsuchend, fand gerade in der Geschichte der Geburt Christi eine Fülle von Zügen, in denen es seine eigenen Freuden und Leiden verklärt wiederfand. Und der grofse Nazarener selbst, der sein Wort nicht den Weisen und Schriftgelehrten, sondern den »Armen im Geiste« predigte, was anderes konnte er meinen, als jene naive Empfänglichkeit der Volksseele, wenn er (Matth. 18 V. 3) ausruft: »Wahrlich, ich sage euch: Es sei denn, dafs ihr werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.«

Dieser Regung der Volksseele aber kam das, was die römische Kirche den neubekehrten germanischen Völkern, die, unähnlich den durch die römische Hyperkultur bereits verseuchten Romanen, eine unschätzbare Fülle ungebrochener ursprünglicher Kraft mitbrachten, zur Weihnachtsfeier bot, recht wenig entgegen: erst eine sonst in der römischen Kirche verpönte, hier aus gewissen Gründen ausnahmsweise geduldete gröfsere Anteilnahme der Laien, des Volks, verhalf allmählich dem christlichen Weihnachtsfest zu gröfserer Lebhaftigkeit und schliefslich zu einer Bedeutung, die der des viel

älteren Osterfestes gleichkam. War doch das Weihnachtsfest gegenüber dem (als Stiftungs- und Einweihungsfest der Kirche) pompös gefeierten Oster- und Pfingstfest das Stiefkind der katholischen Kirche. Ursprünglich wurde nämlich ein Fest der Geburt Christi überhaupt nicht gefeiert; später entschloſs man sich dann, einem alten Brauche folgend, den 6. Januar zur Erinnerung an die Taufe Christi festzulegen. Erst im 4. Jahrhundert führte man, um die altrömischen heidnischen Saturnalien endgiltig zu verdrängen, eine Feier der Geburt Christi ein und wählte hierfür den 25. Dezember, ein Tag, der auch bei den germanischen Völkern in eine altgeheiligte Zeit fiel. Die Epiphanienfeier des 6. Januar aber wurde zu einem den heiligen drei Königen gewidmeten Festtag umgestaltet, während man das Kirchenjahr, das bis dahin mit Ostern begonnen, nunmehr mit dem 1. Adventsonntag anfangen lieſs.

Wir sehen also schon hier eine bemerkenswerte Teilung der Weihnachtsfeier zwischen den 25. Dezember und den 6. Januar, wozu noch als dritter Bestandteil das Fest der unschuldigen Kindlein (28. Dez.) hinzutrat. So finden wir denn alsbald die Weihnachtsfeier, die in Deutschland jedoch in dieser Form erst im 9. Jahrhundert Eingang gefunden zu haben scheint, in für die Folgezeit maſsgebender Weise geregelt. Natürlich gingen hiermit Regelungen der gottesdienstlichen Handlungen Hand in Hand, und so wurden denn halbsakramentale, symbolisch-liturgische Handlungen (officia, ordines) für jeden dieser Festtage eingeführt.

Schon sehr früh jedoch drang in diese kirchliche Weihnachtsfeiern ein Gebrauch ein, der in seiner allmählichen Weiterentwickelung von der folgen-

schwersten Bedeutung werden sollte. Man begnügte sich nämlich nicht mehr damit, an den drei genannten Festtagen und in der Adventzeit die betreffenden Feststellen des Evangeliums zu verlesen, sondern man versuchte, zur Erreichung einer gröſseren Wirkung auf das nur durch unmittelbare Gefühlserregung zugängliche Volk, dazu geeignete Partieen in primitivster Weise quasi »mit verteilten Rollen« aufzuführen. So wurden z. B. gelegentlich in der Nocturn des 4. Adventsonntags die Worte der Maria von einer weiſsgekleideten Jungfrau — in lateinischer Sprache — übernommen, während der Diacon die Worte des Engels sprach, ein Beweis, wie früh man die wundersame Poesie der Verkündigungsscene zu schätzen wuſste. Bald schritt man weiter fort: aus dieser primitivsten, nur andeutungsweise dramatisierenden Weise entwickelte sich bald eine sich dramatischer Lebendigkeit schon mehr nähernde Darstellungsart: am Weihnachtstage wurde hinter dem Altar eine Krippe errichtet, darauf das Bild der Jungfrau Maria stand. Nun trat nach dem Tedeum ein Knabe auf eine Erhöhung vor dem Chor und verkündigte als Engel die Geburt Christi. Da treten durch die groſse Thüre des Chors die Hirten herein und gehen unter dem Gesang »Pax in terris« auf die Krippe zu, wo sie die Jungfrau begrüſsen und das Kind anbeten. Währenddessen liest der Priester am Altar eine Messe, nach deren Schluſs er sich zu den Hirten wendet mit der Frage: »Quem vidistis pastores?« »Natum vidimus« antworten die Hirten. Am 6. Januar lieſs man sich natürlich die Darstellung der Anbetung der 3 Magier (später »Könige«) nicht entgehen und bei dieser Gelegenheit konnte man schon einen der Schaulust des Volkes angemessenen gröſseren

Pomp entfalten. Gerade ein solches »Officium Magorum« ist zusammen mit einer »Ordo Rachelis« (Rahelklage zum 29. Dez.) das älteste Zeugnis in Deutschland üblicher dramatisierender Darstellungen der Weihnachtsepisoden.[1])

Aber alle derartigen Aufzüge schlossen sich eng und knechtisch an die Liturgie und den Text des Evangeliums an, und wenn sie auch gegenüber jenen ältesten Aufführungen mit verteilten Rollen immerhin eine gewisse Erweiterung aufwiesen, so war doch durch die Einfügung in den Gottesdienst der betreffenden Festtage ein Moment gegeben, das jeder freieren Ausgestaltung mit Hilfe der Phantasie Einhalt gebot. Künstlerisch und dramatisch bedeutender, damit aber auch aus dem Rahmen des Gottesdienstes heraustretend, werden jene Darstellungen erst durch ihre Vereinigung zu einem einzigen, alle Scenen des Weihnachtscyklus umfassenden »Spiele«. Eine solche Vereinigung tritt uns zum erstenmale in dem »Ludus scenicus de nativitate Domini« der dem 12. oder 13. Jahrhundert angehörigen Benedictbeurer Handschrift (jetzt in München) entgegen. Hier findet sich nicht nur die Verkündigung Mariä und ihre Begegnung mit Elisabeth, sondern auch die Geburt Christi selbst, die sonst nicht dargestellt wurde, und im weiteren sind das Dreikönigsspiel, das Hirtenspiel und nach

---

[1]) Der betreffende äufserst wertvolle Codex befindet sich in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (cod. lat. monac 6264a). Interessant ist insbesondere auch daran die durchgängige Neumierung, die beweist, dafs jene Scene durchweg psalmodierend gesungen wurde. In moderne Notenschrift hat sie Pater *Anselm Schubiger* (Musikal. Spicilegien 1876) übertragen. Im übrigen vergleiche man für diese ältere Epoche *Coussemaker*, Drames liturgiques du moyen âge, Rennes 1860, ein treffliches Werk, das auch der Darstellung bei *Ambros* II. 3. Aufl. S. 328 ff. zu Grunde liegt.

der Anbetung der Kindermord angeschlossen. Die Behandlung ist hier im einzelnen schon viel freier, so daſs das Ganze, wenn es auch noch in der Kirche aufgeführt wurde, doch schon als vom kirchlichen Kultus völlig abgelöst betrachtet werden muſs.

Mit heiliger Scheu mag das Volk den verkündenden Engel geschaut, mit naiver Bewunderung die drei Könige aus dem Morgenland angestaunt, mit inniger Freude die armen Hirten dem Kindlein in der Wiege Gaben darbringen gesehen haben — es blieb doch nur beim Schauen, Staunen und Sehen —, eine tiefere Anteilnahme an den Kirchenspielen konnte es nicht gewinnen, denn es verstand nicht, was gesungen wurde: unüberbrückbar gähnte die Kluft zwischen Mutter- und Kirchensprache. Da trat jene Entwickelung ein, die unmerklich beginnend, immer weitere Kreise um sich ziehend, allmählich erwachsen sollte zu einer gewaltigen Bewegung, zu einer der Haupttriebfedern der Reformation: das Eintreten der deutschen Sprache in die Sphäre des geistlichen Gedankenkreises. Das Volk, angeregt von jenen in der Kirche gesehenen, ihm auch erklärten, aber von ihm nicht wörtlich verstandenen Scenen, es fing im Laufe des 14. Jahrhunderts, jener Epoche, die auch für die Entwickelung des Volksliedes von höchster Bedeutung ist, an, in naivpoetischer Bethätigung seiner Phantasie, sich jenen Stoffen hinzugeben. Mit unendlichem Feingefühl hat der Volksgeist die in der schlichten Erzählung des Evangeliums latente einfach-erhabene Poesie erfaſst und dichterisch ausgedeutet: waren jene armen Hirten, die frohgläubig die hehre Botschaft von der Menschwerdung des Heilands aufnahmen, die fröhlich ihre geringe Habe dem Erlöser opferwillig darbrachten,

waren sie nicht das Symbol des Volkes überhaupt? Und er, der Heiland selber, ein hilfloses Kind im ärmlichen Stalle geboren, mufste er nicht gerade in dieser Gestalt dem Volk, den Kindern am liebenswertesten erscheinen? Und jene reine Gottesmagd, die den Erlöser geboren, die voll mütterlicher Sorge über das Leben des Kindleins wacht, erschien sie den Frauen nicht als verklärtes Abbild ihrer selbst? Aus diesem Geiste sind jene unendlich zarten lieblichen Marienbilder voll tiefsten Mitgefühls, so sind jene harmlos-vertraulichen Kinderlieder, jene schlicht gläubigen Hirtengesänge, die diese Epoche in reicher Fülle aufspriefsen liefs, zu verstehen. Und mag im Laufe der Zeit manches derbe, manches geläutertem Gefühle Anstöfsige mit untergelaufen sein, das Volk hatte nie das Bewufstsein, das Göttliche damit herab zu ziehen: das Alltagsleben erstrahlte vielmehr im Glanze des Erhabenen. Nur so vermögen wir auch jene Sitte des »Kindelwiegens« zu begreifen, die schon früh in der Form eines Wechselgesanges zwischen Maria und Joseph aufgekommen, später zu einer Art von Volksfest sich ausbildete: alt und jung drängte sich herzu, das neugeborene Kind in der Krippe zu wiegen. Dafs es dabei nicht gerade leise herging, läfst sich leicht denken. Manchmal wurde es auch dem armen Kinde zu arg, und es fing an, jämmerlich zu schreien: bischöfliche Verbote verbannten dann diese zum Unfug ausgeartete Sitte aus der Kirche, aber in den inzwischen der Kirche entwachsenen Spielen blieb das »Kindelwiegen« dauernd bestehen. Über die ursprüngliche Sitte belehrt uns der Münchner Codex, der die Lieder des Mönchs von Salzburg enthält.[1])

[1]) Spätere Abweichungen im Mainzer Cantual (1605); danach in Text und Musik abgedruckt bei *Meister*, Kath. Kirchen-

»Und so man das kindel wiegt über daz Resonet in laudibus hebt unser vrau (Frau) an ze singen in ainer person:

Joseph lieber nefe mein,
Hilf mir wiegen mein kindelein
Dasz got muesz dein loner sein
im himelreich
Die reine mait Maria

so antwurt in der ander Person Joseph:

Gerne liebe mueme mein,
Ich hilf dir wiegen dein kindelein,
Dasz got muesz mein loner sein
im himelreich
Du reine mait Maria.«

Aber aus dem reichen Born des Volksgemüts quoll nicht nur der dem allgemeinen unmittelbaren Empfinden gemäſse Wortausdruck, sondern mit dem Auftreten dieser geistlichen Volkspoesie waren auch zugleich in wunderbarer Harmonie jene dem tiefsten Herzen entströmten Weisen da, die erst diesen naiven Dichtungen die rechte Weihe gaben, und »auf Flügeln des Gesanges« verbreiteten sich nun jene Lieder, da und dort entstanden, mit unerhörter Schnelligkeit durch alle deutschen Gaue, überall, wo sie anklopften, freundlich empfangen und gepflegt. Die Quelle aber, aus der diese Weisen flossen, war der unversiegbare Bronnen des deutschen Volksliedes, das mit seinen frischen Klängen jene aus innigstem und festestem Glauben entsprungenen Dichtungen erst beseelte, und die dann, mit dem Herzen des Volkes unauflöslich verbunden, einem Siegesschwerte gleich den Reformatoren als »Wehr und Waffen« im Kampfe gegen Rom dienten. Denn nicht das Empfinden des ein-

---

lieder I. No. 28, sowie neuerdings bei *Liliencron*, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. 77.

zelnen Individuums, sondern das alle einigende »gemeinsame« (»Gemeinde«-) Gefühl kam hier zum höchsten Ausdruck.

So hatten denn die lateinischen Spiele im 14. Jahrhundert dem Ansturm der volkstümlichen deutschen Lyrik weichen müssen und die von nun an deutschen Spiele, die, wären sie nur eine einfache Übersetzung der vorangegangenen lateinischen gewesen, einen immerhin strafferen dramatischen Aufbau (dies Wort cum grano salis zu nehmen) aufgewiesen hätten, nahmen nun in der Folgezeit aus dem Schatze der volkstümlichen Lieder, einen reichen Bestand auf von lyrischen Elementen, die zwar den Gang der Handlung, wenn dieser Ausdruck hier angewendet werden darf, aufhielten, dafür aber eine Vertiefung des Gefühlsausdrucks mit sich brachten, die jenen Mangel an Fortschritt der Handlung hundertfältig aufwog. Die naiven Zuschauer jener Spiele vollends mufsten es mit der gröfsten Freude empfinden, dafs gerade ihre Lieblingsepisoden in breiter, dem Gefühlsergufs weitesten Spielraum lassender Lyrik behandelt wurden. So erklärt sich auch, dafs mit der Einführung der deutschen Sprache und mit der Verlegung des Schauplatzes aus der Kirche ins Freie diejenigen Scenen, die dem nun allein ausschlaggebenden Volksempfinden fremder waren, entweder ganz ausschieden (bethlem. Kindermord) oder stark zurückgedrängt wurden (die Dreikönigsepisode), während andererseits die Hirtenscene, die Scene zwischen Maria und Joseph, und Maria an der Krippe eine immer zunehmende Ausdehnung erhielten. Dazu kam denn noch die dem ursprünglichen Spiele völlig fremde, ausführliche Behandlung der Ankunft in Bethlehem, und man konnte sich schliefslich in

der Ausmalung von Einzelheiten bei der Abweisung in der Herberge nicht genug thun. Ja, die Rolle des Herbergswirtes wurde schliefslich so bedeutend, dafs man ihm Prolog und Epilog zuerteilte. Dafs derartige Dinge, die meist in das Gebiet des Komischen absichtlich hinübergriffen, als Auswüchse zu betrachten sind, leuchtet ein.[1]) Im übrigen aber können wir den Typus des deutschen volkstümlichen Weihnachtsspiels, wie es sich gleichmäfsig in ganz Deutschland entwickelt hatte, in folgender Scenenfolge darstellen:. Ankunft der hl. Familie in Bethlehem, vergebliches Anklopfen in der Herberge, Geburt Christi, Scene zwischen Maria und Joseph (Kindelwiegen), Verkündigung der Hirten, Anbetung der Könige.

In dieser Gestalt, wie sie sich bis zum 16. Jahrhundert entwickelt hatte,[2]) sind denn auch jene Spiele in treuer mündlicher Tradition dem 19. Jahrhundert überliefert worden. Den Stürmen der Reformationszeit haben sie wacker getrotzt, vor dem Jahrhundert des Dampfes und der Elektrizität mufsten sie sich in die Stille weltfremder Thäler zurückziehen. Und hier, in Steiermark, Kärnten, Tirol, Oberbayern, Schlesien etc. hat sie deutscher Forscherfleifs gesammelt, gesichtet und durch den Druck wieder der Allgemeinheit vermittelt. Vor allen ist hier *Karl Weinhold* zu nennen, dessen

---

[1]) Im Osterspiel, das eine dem Weihnachtsspiel oft analoge Entwickelung hat, griff übrigens die Komik in viel derberer Weise um sich.

[2]) Die zum Teil auf volkstümlichen Motiven beruhenden gelehrten Nachdichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts glaube ich in dieser Betrachtung übergehen zu dürfen, obgleich unter denen des 16. Jahrhunderts sich die immerhin wertvollen Spiele von Hans Sachs und Benedict Edelpöck befinden.

bahnbrechender Sammlung (Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Wien 1875) dann mancher schätzbare Beitrag gefolgt ist.

Entgegen dem seit der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschenden antiken und damit meist auch philologisch-gelehrten Element wendet sich der Blick der Deutschen mit dem Nahen des 19. Jahrhunderts den abseits des Treibens des humanistischen Bildungswesens blühenden nur dem naiven Drang des reinen Menschen ihr Dasein verdankenden wunderbaren Gebilden der Volksphantasie zu: *Herder* mit seinem zarten Empfinden für volkstümliche Poesie war es zuerst, der auf die Schätze des Volksliedes aller Zeiten und Zonen hinwies; *Goethe*, zwar selbst tief in der Antike wurzelnd, aber auch hier seiner eigensten Natur gemäſs nur das Reinmenschliche suchend, schloſs sich, als er den bisher verschütteten Born des Volksliedes herrlichsten Segen spenden sah, begeistert dem Freund an; die nachfolgende Romantik vollends, als durchaus nationale Kunst, negierte die Antike völlig und schrieb das Wort »deutsch-volkstümlich« auf ihr Panier. *Arnim* und *Brentano* lieſsen die Fülle des »Wunderhorns« auf das deutsche Volk sich herabsenken, *Uhland* selber war als Sammler thätig, und mit ihm gossen *Eichendorff* und *Heine* in die Form des Volksliedes den reichen Inhalt ihrer eigenen Persönlichkeit. Die Brüder *Grimm* erschlossen den Schatz der alten deutschen Märchen, man übertrug die groſsen mittelalterlichen Epen und wandte den Volksbüchern neue Aufmerksamkeit zu. Allenthalben regte sich neues Leben; die deutsche Poesie der Vergangenheit, gleich jenem holden Mägdelein in langen Zauberschlaf versenkt, wurde vom Banne erlöst, als die Frist verstrichen;

der Prinz aber, der der lieblichen Maid durch seinen warmbelebenden Kufs erst neues Leben schenkte, er war der Geist der durch *Beethovens* Genius höchster Ausdrucksfähigkeit zugeführten deutschen Musik. So sehen wir dem holden Bunde alter, doch nicht gealterter Poesie, die in langem Schlafe ihre jugendliche Frische bewahrt, und der inzwischen zu höchster Schönheit und Kraft erblühten deutschen Musik die wundersamsten Blüten entspriefsen. *Schubert* und *Schumann* einerseits, *Robert Franz* und *Brahms* andererseits bilden die Marksteine dieser Entwickelung in der Lyrik. Alle aber überstrahlte der Eine und Einzige, der Wort- und Tonsprache grofser Meister, der in eben jener Romantik wurzelnd, aus dem Geiste deutscher Musik, wie wir ihn aus *J. S. Bach* und *Beethoven* erschliefsen, dem deutschen Volke das, was es in höchster Blütezeit eigener Kraft selbst geschaffen, nun verjüngt und gereinigt in der höchsten dichterischen Form, dem Drama, wiedergewann.

Als sich nun an jenem Gewaltigen des »Nie-Wieder-Erwachens wahnlos hold bewufster Wunsch« erfüllt hatte, da trat die Erscheinung ein, die sich so oft im Anschlufs an das Wirken eines Grofsen im Geiste beobachten läfst: die Jünger, begierig es dem Meister nachzuthun, griffen nach der von ihm mit reichstem individuellen Leben erfüllten Form, aber es zeigte sich schon bei der Stoffwahl, wie wenig sie vom innersten Wesen des Meisters begriffen hatten.

Schon beginnen aber die Zeichen einer neuen Zeit: statt die Brosamen vom Tische des Grofsen aufzulesen, statt die wenigen mittelalterlichen Epen und nordischen Göttersagen, die er — wohl mit weisem Bedacht — aus dem Bereiche seiner Wirk-

samkeit ausgeschaltet, stabreimgequält ans Licht der Rampen zu zerren, besann man sich darauf, daſs der reiche Quell deutscher Volksdichtung noch lange nicht erschöpft war: wenige Jahre freilich sind erst verflossen, seit man das deutsche Märchen, das Kinderlied, das deutsche Volksbuch, dem Geiste der neuen Musik zuführte, und daſs hier noch ein reiches Feld zur Bethätigung offen liegt, das hat bereits manches gelungene Werk gezeigt.

Auch unsere Weihnachtsspiele und -Lieder, auf die uns so der Kreis unserer Betrachtung von selbst zurückführt, sind jetzt in unseren Tagen, aus dem Geiste der Musik neugeboren, als »Weihnachtsmysterium« — wie man wohl auch die alten Spiele bezeichnete — dem deutschen Volke wieder geschenkt worden.[1])

Philipp Wolfrum, der selbst seine Kindheit in einer gebirgigen rauhen Gegend verlebt und, in jenen sinnigen alten Weihnachtsbräuchen erwachsen, zugleich *Joh. Seb. Bachs* Kunst tief im Gemüt aufgenommen, fühlte sich, als ihm nun im Mannesalter jene Sammlung alter Weihnachtsspiele und -Lieder von ungefähr in die Hand fiel, wie er selbst bekennt,[2]) gleichsam mit einem Zauberschlage in die Tage der Kindheit zurückversetzt und empfand zugleich die dringende innere Notwendigkeit, diesen Eindrücken durch eine Regeneration des alten Weihnachtsspieles künstlerischen Ausdruck zu geben.

Die äuſsere Gestaltung des Werkes ergab sich für ihn eigentlich von selber, wenn er auf die

---

[1]) *Philipp Wolfrum,* Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Orchesterpartitur, Klavierauszug etc. Heidelberg, F. W. Rochow.

[2]) Schreiben an den Herausgeber der »Bayreuther Blätter«, auch separat gedruckt.

Spiele des 16. Jahrhunderts, die, wie wir sahen, den Höhepunkt volkstümlicher Weihnachtsspiele bilden, zurückging. Das leitende Prinzip mufste hierbei sein: Aufnahme des besten, was die Volksdichtung in der naiven Ausgestaltung der einzelnen Scenen geleistet; Aufnahme der schönsten Blüten deutscher Weihnachtslyrik, soweit die »Handlung« dazu Anlafs bot; endlich Ausscheidung alles überflüssigen späteren Beiwerks. Andererseits aber glaubte *Wolfrum* mit Recht auf die Volksbehandlung verzichten zu müssen an den Stellen, wo das Evangelium selber in seiner schlichten Einfalt nicht überboten werden konnte. So ergaben sich also (ähnlich wie in den alten Spielen) folgende Hauptscenen: Ankündigung des Engels Gabriel (nach Lucas I, 26—35, 38), Marias Lobgesang (Lucas I, 46—55), Geburt Jesu (nach Lucas II, 1—7), Scene an der Krippe (Kindelwiegen), Hirtenscene auf dem Felde, Maria betet das Kind an, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige. Das Ganze aber baut sich auf auf dem Urgrunde deutscher Musik, der gotisch-polyphonen Kunst *Joh. Seb. Bachs* und dem gemütvollen deutschen geistlichen Lied, wie es die Reformation zum »Choral« umgestaltete. Dafs hierbei nicht von einem geistlichen »Drama« im eigentlichen Sinne des Wortes, geschweige denn etwa gar von einer geistlichen »Oper« die Rede sein konnte, versteht sich von selbst. Auch die Form des sogenannten »Oratorium« mit ihrem Wechsel von Rezitativ, Arie, Soloensembles und Chöre schlofs sich eigentlich von selbst aus, und so wählte *Wolfrum* denn jenen Namen »Mysterium«, der, musikalisch nicht verpflichtend, nur als Wortsymbol für den hehren Vorgang dient: sich gleichsam selbst darstellend, ziehen die einzelnen Scenen,

vertieft durch den Ausdruck unmittelbar wirkender Tonkunst, an uns vorüber — doch nicht nur vor unserem geistigen, auch vor unserem leiblichen Auge. In Anlehnung an die ursprüngliche (allerdings sehr primitive) scenische Darstellung des Mysteriums denkt *Wolfrum* das Ganze in der Kirche mit lebenden Bildern und Pantomimen mit für die Zuhörer unsichtbarem Musikapparat dargestellt. Die Mysterienbühne soll im Chor (Altarraum) der Kirche, durch einen Vorhang verhüllbar, stehen; Orchester, Orgel, Chor und Solisten dagegen befinden sich am entgegengesetzten Ende der Kirche auf einer Empore im Rücken des Publikums. Im entsprechenden Augenblick hebt sich dann der Vorhang und wir erblicken ein sogenanntes »lebendes Bild«, das unter Umständen zu pantomimischer Behandlung (z. B. die Hirten nachts auf dem Felde) fortschreiten könnte. Meister *Hans Thoma*, der bei der Erstaufführung des Werkes (ohne Scene) durch den Bachverein in der Peterskirche zu Heidelberg »sogleich mit unvergleichlichem Griffel und mit wärmstem Weihnachtsherzen ganz „deutsch und echt“ im Sinne jener alten Weihnachtsspiele die Scene „Maria an der Krippe“ entwarf und dem Klavierauszug und der Partitur des Werkes als Titelblatt mitgab,« bestätigte dem Komponisten die Möglichkeit einer derartigen Ausführung.

Langsam und feierlich beginnt das Vorspiel: Bratschen und Celli, unterstützt von Hörnern und Fagotten, intonieren leise, gleichsam als Motto des ganzen Werkes, die alte Weise »Ehre sei Gott in der Höh«; die zweiten Violinen antworten in der Quarte, die ersten Violinen wieder in der Tonica, allmählich treten die Holzbläser dazu, und in reicher contrapunktischer Verflechtung gestalten sich die

Tonmassen, bis endlich die menschliche Stimme im Chor einfällt, getragen vom vollen Orchester: »Ehre sei Gott in der Höh und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.« Eine anmutige weiter ausgesponnene Hirtenepisode folgt, bis dann erst die Trompeten, später die Holzbläser secundiert von den Streichern, abwechselnd das alte volkstümliche Weihnachtslied »Fröhlich seid und jubiliert« in ausgelassenstem Jubel anstimmen. Da mahnen plötzlich die Geigen mit einem Tremolo zur Andacht: feierlich nehmen die Holzbläser die Weise »Ehre sei Gott« auf und erzwingen sogar eine Rückkehr zum thematischen Gehalt der Hirtenepisode, aber immer stürmischer wird der Freudedrang, bis erlösend der Chor unter Orgelbegleitung in die herzige Weise mit ihrem naiv anteilnehmenden Text, der eine Erinnerung an das so beliebte allgemeine »Kindelwiegen« wachruft, anstimmt.

In frei rezitierendem Vortrag erzählt der Evangelist nun, unterstützt von der Orgel, die Verkündigung; jenem erwähnten ältesten Brauche ähnlich werden die Worte des Engels und der Maria von besonderen Vertreterinnen gesungen. Eine wundersame Weise der Streicher begleitet den englischen Grufs, machtvoll setzt die Orgel ein bei den Worten: »der wird grofs und ein Sohn des Höchsten genannt werden«, geheimnisvoll vereinigen sich Streicher und Bläser, als der Engel die Überschattung verkündet. Einfach und schlicht waren die Worte der Jungfrau behandelt, zu wundersamer Hoheit erhebt sie sich in dem darauffolgenden Lobgesang. Zart wiederholt da der Chor (die ideale Gemeinde) die Worte »und seine Barmherzigkeit währet für und für« und gewissermafsen bibelfest sich der anschliefsenden Textworte er-

innernd, führt er diese (»er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind etc.«) mit grandioser Tonmalerei im Orchester in alttestamentarischer Kraft durch. Es folgt ein zwischen Streichern und Orgel alternierendes aus mystischem Dunkel ans Licht dringendes Zwischenspiel, aufgebaut auf der Intonation des Ex corde natus und Credo, das zuletzt von den Blechbläsern fortissimo gebracht wird, und wir stehen unmittelbar vor der Darstellung der Geburt Christi. Feinsinnig wird dieses zarte Ereignis nur durch den musikalisch belebten Bericht des Evangelisten dargestellt, von dem das musikalische »Verkündigungsmotiv« des Engels unmittelbar zur Scene an der Krippe überleitet. Dieser liegt jener sinnige Wechselgesang zwischen Maria und Joseph zu Grunde, dessen Urgestalt wir bereits mitgeteilt haben; *Wolfrum* hat den Text sinnvoll umgestaltet und zwei einleitende Strophen neu hinzugedichtet. Eine innige schlichte bald vom Figurwerk des Orchesters umrankte Weise bildet die melodische Grundlage; zum Schlufs fallen (nach altem Spielgebrauch) die Engel mit Gloria in excelsis ein. Die »Kindelwiegen«-Melodie wird nun vom Chor mit dem Text »Freu dich nun, du Christenschar« aufgenommen; immer höher steigert sich die Freude der Gläubigen, die aus freudiger Anteilnahme zu einer Feier der erlösenden Menschwerdung des Heilands anschwillt: die Volksweise wird zum Gemeindechoral der Kirche und erreicht den Gipfel in dem bedeutungsvollen mehrmaligen Ruf: »Immanuel«. Machtvoll schreitet das Orchester weiter, um allmählich in sanftem Entzücken die Wogen der erregten Stimmung zu glätten.

»Und es waren Hirten in derselbigen Gegend

auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herden«, erzählt der Evangelist unter sanftem Tremolo der Streicher. Da beginnt die Oboe eine zarte Hirtenweise, Englischhorn, Flöten, Klarinetten und Fagotte vereinigen sich mit gehaltenen Waldhorntönen zu lieblichem Bunde. Die Streicher deuten die Weise »Laufet ihr Hirten« an, immer dringender wird ihr Begehren, sie mahnen gleichsam die Hirten, das holde Wunder zu schauen, da tritt ihnen eine holdselige Schalmeienweise entgegen, eine warme Weihnachtsweise, wie wir sie etwa in »Stille Nacht, heilige Nacht« besitzen. Und nun treten die Hirten selber auf; drei sind es, die in kalter sternenheller Nacht wachen und sich die Zeit mit Musicieren vertreiben. Der erste bewundert in naiv-poetischer Weise den Sternenglanz:

Wie leuchten heut die Sterne,
Wie schön glänzt doch die Nacht,
Ich mein, es will Tag werden
Und ist kaum Mitternacht.
Es thut so lieblich glitzern
Und glänzen nah und fern
Als wie das liebe Sonnenlicht
Und viel tausend Stern.

ein Stück echt deutscher Volkspoesie:

Da bemerken sie den hellen Lichtglanz über »Bethlehem, der Stadt, die jetzt viel fremde Gäste hat«. Es ergreift sie gewaltige Furcht, angstvoll verbergen sie sich hinter einen Strauch. In lichtem Strahlenkranze aber tritt ein Engel zu ihnen und ruft: »Fürchtet euch nicht!« Ergriffen und voll ehrfürchtiger Scheu treten die Armen näher und lauschen der frohen Botschaft

»Vom Himmel hoch, da komm ich her,
Ich bring euch gute neue Mär,
Der guten Märe bring ich viel,
Davon ich singen und sagen will.«

und nun verkündet er, von den zartesten Harmonieen begleitet, die Menschwerdung des Heilands. Ein anfangs kanonisch geführter Engelchor aber preist das göttliche Wunder begeistert und ruft: »Ehre sei Gott in der Höh.« Da nehmen die Hirten ihre Schalmeien zur Hand und blasen ein fröhliches Lied. Frisch mahnen aber die Genossen:

Laufet ihr Hirten, laufet sogleich,
Nehmet Schalmeien und Pfeifen mit euch.

und der Chor, Alt, Tenor und Baſs, die Gemeinde vertretend, folgt ihnen anteilnehmend:

Laufet ihr Hirten, laufet geschwind,
Grüſset Maria, grüſset das Kind.

Darüber aber wendet der Sopran sich in der Weise des Engelliedes an den Kreis der noch unschlüssig auſserhalb der Weihnachtsfreude Stehenden:

»Kommt Arm und Reiche, sucht den Hort« u. s. w. —

eine kontrapunktische Verknüpfung von gröſster Kunst und höchster Schönheit, die den ersten Teil des Mysteriums zu wirkungsvollstem Abschluſs bringt.

An der Pforte des zweiten Teiles begrüſsen uns die weihevollen Klänge des Chorals »Gelobet seist Du, Jesu Christ« eines der ältesten, schon im 14. Jahrhundert weitverbreiteten deutschen geistlichen Lieder. Auf die erhabenen Klänge der Hörner, Trompeten und Posaunen antworten frohbewegt Holzbläser mit der Hirtenweise und im Verlauf weiterer Steigerung preist der Chor (die Gemeinde) mit Orgelbegleitung die Ankunft des Erlösers mit den Worten »Den aller Weltkreis nie beschloſs, der liegt in Mariens Schoſs«. Hierdurch und mit dem folgenden weihevollen Nachspiel der Holzbläser und Streicher werden wir unmittelbar auf die folgende Scene, den Höhepunkt des Werkes vorbereitet.

Weltenfern kniet die jungfräuliche Mutter angesichts des hehren Wunders, das sich vollzogen, nieder. »Hartgebettet, arm und blofs« liegt das Kind in elender Krippe. Aber während Maria sich dem Weltheiland andächtig zuneigt, mufs sie in ihm zugleich des eigenen Leibes Frucht erkennen: »durch Mitleid wissend« ahnt sie das fürchterliche Schicksal der Zukunft, aber trostvoll verkündet ihr dies Wissen zugleich die Erlösung der Menschheit und ihrer selbst durch dies Leiden des Sohnes. So tief erfafste das Volksgemüt (der Scene liegt ein Bild aus Mosburg bei Klagenfurt zu Grunde) die wundersame Gestalt der Gottesmutter: hier finden wir auch die Wurzeln jenes im Mittelalter zu unvergleichlichem Entzücken gesteigerten Marienkults.

Wolfrum selbst berichtet in dem schon erwähnten Briefe, mit welch tiefer Ergriffenheit er dies Marienlied gelesen, ja, wie es für ihn der Ausgangspunkt zu dem vorliegenden Werk geworden sei. Diese tiefe Ergriffenheit zittert in jedem Ton der Musik nach: man könnte sagen, das Lied sei in Tönen nachgebetet. So etwas mufs man hören und — miterleben, um es ganz zu fassen; Worte allein vermögen da nur eine unvollkommene Vorstellung zu geben. Ich will deshalb hier nur die erste Strophe wiedergeben:

Still, o Erde, still o Himmel,
Euer Gott liegt in der Ruh,
Still, o Welt, still Getümmel,
Euer Herr schläft in der Ruh;
Von dem Pfeil der Lieb getroffen,
Liegt er da, er, unser Hoffen,
Als ein Kindlein arm und matt
Auf der harten Liegerstatt.

Als aber jene Bitte um Erlösung erscheint, da fällt der Chor bedeutungsvoll ein mit der Weise »O Haupt voll Blut und Wunden« auf den Text »Lieg ich in Sterbenszügen«.

Noch ist Maria in tiefes Gebet versenkt, da tönet erst leise, dann immer näher kommend der Hirten liebliche Weise. Sie kommen, das Kind anzubeten und ihm ihre ärmliche Gabe darzubringen: Lämmlein, Hirtenstab und Schalmei überreichen die drei Spruchsprecher, aber mehr als mit diesen nur symbolisch aufzufassenden Gaben spenden sie, indem sie ihr Herz dem Erlöser weihen und in einem jauchzenden Halleluja, das sie mit ihren Frauen anstimmen (sechsstimmig), jubeln sie über die Geburt des Heilands.

Im Gegensatz zu dieser Anbetung der armen Hirten tritt dann die nachfolgende, den drei Königen aus dem Morgenland gewidmete Scene: ein feierlich einherschreitendes Motiv, dem ein leichtbewegtes Triolenthema der Bläser folgt, ertönt, und bald treten zu dem schreitenden Motiv der Violinen und Bratschen die Bässe piccicato mit der Choralweise »wie schön leucht uns der Morgenstern«.[1]) Immer mächtiger schwillt der Marsch an, immer heller strahlt der Leitstern in der Choralweise, bis er machtvoll leuchtend hervortritt: Posaunen und Bafstuba lassen breit die Weise ertönen, während das übrige Orchester in wundervoller kontrapunktischer Verknüpfung die andern Motive durchführt. Im

---

[1]) *Peter Cornelius* hatte bereits, einer Anregung *Liszts* folgend, in dem »Dreikönigslied« seiner prächtigen »Weinachtslieder« diesen Choral zu gleichem Zwecke sinnvoll verwandt. Interessant ist es in diesem Zusammenhang, dafs sich jene »Weihnachtslieder« in der dichterisch-musikalischen Behandlung unwillkürlich den Weihnachtsliedern des Volkes nähern.

Gegensatz zu dem bewegten dramatischen Leben der vorhergehenden Scene tritt nun epische Ruhe ein: der Erzähler stimmt ein altes Dreikönigslied in echtem Balladenton an, das den Vorgang poetisch ausgeschmückt, doch gedrängt vorführt, während das Orchester in reicher Farbenpracht illustrierend nebenherschreitet. »Sie tragen im Herzen nun göttlich Licht, begehren andern Schatzes nicht« lautet der Schlufs. Da tönen Engelstimmen vom Himmel, die verkünden: »Das ist der Tag, den Gott gemacht, sein werd' in aller Welt gedacht.« Andächtig betet der Chor nach, dann ruft er als Antwort hinauf: »Jauchzet ihr Himmel, die ihr erfuhrt den Tag der heiligsten Geburt.« Die Engel aber lehren die Gemeinde »aller Himmel hehrstes Lied«: Ehre sei Gott in der Höh, und während die Menschen es frohbewegt nachbeten, verhallen die Engelstimmen unter süfsen Harfenklängen in der Höhe.

Haben wir so in grofsen Zügen den poetisch-musikalischen Gedankengang des »Mysteriums« verfolgt, so erübrigt sich nun noch ein specielles Eingehen auf jenes Element, da wir im Prozesse der Wiedergeburt deutscher Volkspoesie als das wahrhaft belebende erkannt haben: die Musik.

Joh. Seb. Bachs gewaltige Polyphonie, die den Urgrund aller deutschen Musik bildet, sie wurzelt selbst letzten Endes im Volkstümlichen in der Weise des geistlichen deutschen Volksliedes, wie es die protestantische Kirche als Choral in den Gottesdienst hinübernahm. Ja, die Tradition unseres volkstümlichen Weihnachtsspiels hat sogar auf *Bachs* »Weihnachtsoratorium«, das sich jedoch nur als eine Folge von Cantaten darstellt, mannigfach eingewirkt. Einer Wiedergeburt des deutschen

Weihnachtsspieles mufste also die Polyphonie *J. S. Bachs* zu Grunde liegen, die höchste künstlerische Ausdrucksfähigkeit mit innigster Gemütstiefe vereinigt zeigt. Aber nicht im Sinne der Klassicisten, nicht in äufserlich archaisierender Weise hat *Wolfrum* die Kontrapunktik *Bachs* erneuert, sondern in echt *Bach*schem Geist selber: so erscheint das individuelle Leben jeder einzelnen Stimme, die kunstvolle Verschlingung des kontrapunktischen Knotens niemals als Selbstzweck, sondern immer nur als Ausdruck des aus der Tiefe des Herzens Befreiung erstrebenden Gefühlsstromes. *Bachs* Polyphonie ist deshalb auch nur gewissermafsen im Prinzip von Einflufs gewesen — eine Thatsache, zu der wir in *Rich. Wagners* »Meistersingern« auf dem Gebiete weltlicher Musik ein Analogon finden: die Tonsprache als solche, die Harmonik, das instrumentale Gewand, mufsten sich den Errungenschaften der nachbeethovenschen Zeit anpassen, und hier mufste dem Schöpfer des Weihnachtsmysteriums als leuchtendes Vorbild der geniale Regenerator der katholisch-religiösen Musik, *Franz Liszt*, erscheinen. Auch *Liszt* hat, und zwar im 1. Abschnitt seines monumentalen Werkes »Christus« einen Teil des in den Weihnachtsspielen behandelten Stoffes musikalisch dargestellt. Aber während bei *Liszt* im I. Teil seines »Christus« (»Weihnachtsoratorium«), der sich neben der Bibel auf die katholische Liturgie stützt, fast alles in abgeklärter Ruhe verläuft, haben wir es hier, wo die deutsche Volkstradition mit ihrer lebendigen frischen Anteilnahme den Untergrund bot, mit wesentlich sinnlicherer Farbenfrische zu thun. Demgemäfs beruht auch *Liszts* Christus im wesentlichen auf *Palästrinas* Dreiklangshomophonie und den sog.

»Kirchentonarten«, während *Wolfrums* Werk sich auf die durch *Bach* ausgebildete Dur-Moll-Polyphonie und die durch *Mozart, Schubert, Chopin, Liszt* und *Wagner* konsequent weitergebaute Chromatik und Enharmonik stützt. Im einzelnen freilich scheinen die herrlichen Scenen des »Christus«, namentlich in der Hirtenepisode und dem Dreikönigszug vorgeschwebt zu haben, ohne dafs indessen »Reminiscenzen« im einzelnen nachweisbar wären. Die Instrumentation ist jedenfalls viel reicher als die des Christus und liefse sich eher auf die der symphonischen Dichtungen *Liszts* zurückführen.

Überblicken wir noch einmal die durchlaufene Bahn, so sehen wir, dafs es die Volksseele, dem Kindergemüt vergleichbar, war, die in naiver Regung die starren Fesseln traditionellen Brauches abstreifend und dem reinmenschlichen im Evangelium ihre Teilnahme zuwendend, sich selbst in heiligstem Drange den Ausdruck freudigster Gläubigkeit schuf. Befreiend von dem Wuste mifsverstandener antiker Vorstellungen, die den Born echt volkstümlichen Empfindens verschüttet hatten, konnte nur der Geist der Musik wirken, der einzig fähig war, die Poesie des Volkes zu tönendem Leben zu erwecken. Ist doch der künstlerisch schaffende Genius im innersten Wesen mit dem des Volkes und des Kindes verwandt; das Moment der »Reflexion« aber, das er als weiteres Element noch in sich birgt und das ihm im eigentlichen Sinne erst den Stempel der Eigenart aufdrückt, geht als bewufstes im Akte des künstlerischen Schaffens, das letzten Endes höchstes Unbewufstsein ist, restlos auf in die unmittelbare Empfindung. —

Wir stehen an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts, einer neuen Epoche im Leben der Mensch-

heit, einer Epoche, die vielleicht entscheiden wird, in welchem Maſse die christliche Weltanschauung noch weiterhin dominieren wird und kann. Daſs das scheidende 19. Jahrhundert noch glaubensstarke echte Kunstwerke zu erzeugen vermochte, mag manchem bedeutungsvoll erscheinen; bedeutungsvoller ist vielleicht die Thatsache, daſs jene Werke, mögen sie sich auch äuſserlich in konfessionellem Gewande geben, doch schlieſslich nur durch den ihnen innewohnenden reinmenschlichen Gehalt ihre tiefste Wirkung erreichen. Reinmenschlich aber ist auch der im Innersten begründete metaphysisch-religiöse Drang. Mögen wir diesen nun noch im holden Kinderglauben befriedigen, oder sollten wir mit *Friedr. Hebbel* »für den Gottmenschen in unserer Anschauung der Welt und Dinge keinen Platz ermitteln können«; mögen wir uns mit *Goethe* dem erhabenen Pantheismus des »heiligen« *Spinoza* zuwenden oder gleich *Schopenhauer* im Nirvana des Buddhismus unser letztes Ziel erblicken: geeinigt werden wir alle durch die Macht der Musik, die jeden Glaubens Kern tönend erschlieſst.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Kurzgefasste Darstellung

der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes

für Chor, Soli und Orchester.

Von

Prof. Emil Krause.

Musikalisches Magazin, Heft 5.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1902

Frau Julia Thôrl

in Verehrung

zugeeignet.

Inhalt.

I.

Passion und Oratorium bis zu Händel.

Eine kurzgefaſste geschichtliche Skizze der Entwicklung, Weiterbildung, Blütezeit und des Verfalles des Oratoriums und der zu demselben gehörenden Passion mit dem Übergang des Oratoriums in das moderne Konzertwerk zu geben, ist eine um so schwierigere Aufgabe, als dieses sehr weite Gebiet sich nicht leicht in gedrängter Abfassung behandeln läſst. Die umfangreichen Werke bewährter Historiker und Musikschriftsteller geben zwar hiervon ein klares Bild, aber an einer prägnant gefaſsten kurzen Darstellung fehlt es noch. Sie soll auf Grund des vorhandenen Materials und gestützt auf eigene Erfahrungen und Untersuchungen im Nachstehenden geboten werden.

Die Teilung in 3 Abschnitte erscheint geeignet. In den ersten wird der Entwicklung und Weiterbildung bis zum ersten Höhepunkte in *Sebastian Bach* gedacht. Daſs die zweite Abteilung sich ausschlieſslich der oratorischen Komposition *Händels* in ihrer Vielgestaltung zuwendet, erklärt sich von selbst. Der dritte Abschnitt soll den Verfall des Oratoriums darlegen und Hinweise geben auf das in unserer Zeit so reich entfaltete moderne Konzertwerk.

Der Passion wie dem Oratorium gingen (wie auch der Oper) die Mysterien (Religionsspiele)

vorauf. Diese, welche (anfangs von der Geistlichkeit gepflegt) durch den Volksgesang Allgemeingut geworden waren und von ihrem unverkennbaren Wert hatten einbüſsen müssen, wurden auf öffentlichen Märkten auf einer eigens dafür errichteten Schaubühne vorgeführt. Der Beginn der Mysterien wie der Passionen reicht bis in die früheste Zeit zurück. Diese kirchlichen Dramen gelangten überall in der Christenheit zur Aufführung. *Schletterer* berichtet in seinem Werke: »Das deutsche Singspiel« (Augsburg 1863, S. 165) über einen vermutlich von dem syrischen Diakon *Ephraim* gedichteten Wechselgesang zwischen Maria und den heiligen drei Königen, der sogar schon aus dem vierten Jahrhundert stammen soll. Auſserordentlich interessant ist die von *Pichler* in seiner Abhandlung »Über das Drama des Mittelalters in Tirol« (Innsbruck 1850) gebotene Wiedergabe des Inhalts einer im Archiv zu Sterzing (Tirol) aufgefundenen alten Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Musik fiel nicht der Hauptanteil anheim, vielmehr wurde eine fesselnde scenische Darstellung erstrebt. Die Mysterien behandelten recht oft die Leidensgeschichte Jesu (siehe *Schubiger* »Musikalische Spezilegien«), daneben bediente man sich alttestamentarischer Stoffe, doch wählte man auch weltliche, in die damalige Zeit fallende Begebenheiten. Etwa von 1200 an datiert der Gebrauch, während der Charwoche die Leidensgeschichte in episch-dramatischer Form aufzuführen, indem man einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten, einen zweiten für die Reden Christi und endlich einen dritten für alle übrigen, in der Aktion vorkommenden Personen bestimmte. Das Volk wurde durch den Chor vertreten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde häufig der ganze Text

des Evangeliums für mehrstimmigen Chor durchkomponiert oder von der Gemeinde selbst in Liedform abgesungen. Nach und nach traten auch kunstreich gesetzte Choräle hinzu. *Otto Kades* wertvolle Arbeit »Ältere Passionsmusiken bis zum Jahre 1631« (Gütersloh, Bertelsmann 1893) bringt, ergänzt durch Musikbeispiele, eine Reihe älterer Passionen. Man findet hier umfassende Belehrung. *Kade* bezeichnet in dem genannten Werke die erzählende, mehrstimmige, motettische Form als Gruppe A und bringt zuerst 10 lateinische Passionen, beginnend mit der Matthäus-Passion von *Jacobus Obrecht* (komp. vor 1505), der eine Passion von *Johannes Galliculus* (komp. 1538) u. a. folgen. Dann folgen 14 deutsche Passionen derselben Art. Als Gruppe B giebt der Verfasser die auf mehrere Personen verteilte dramatische Form und erwähnt davon ebenfalls eine lange Reihe wertvoller Werke. Von diesen letzteren sei hier der Johannes-Passion von *A. Scandellus* (komp. vor 1561) als eines ausgezeichneten Werkes besonders gedacht. *Kades* Beleuchtung dieser Passion beweist, daſs schon bei *Scandellus* die ersten Anfänge der durch *Schütz* und besonders *Bach* so reichen Ausgestaltung des erhabensten Dramas, das die Welt zu verzeichnen hat, zu finden sind.

Dr. *Kretzschmar* giebt in seinem wertvollen »Führer durch den Konzertsaal«, Teil II, eine Reihe bemerkenswerter Werke von folgenden Autoren an: *Luc. Lossius* (1570), *Matth. Ludecus* (1588), *C. Stephani* (1570), *N. Selneccer* (1587), *Vopelius* (1681), *Th. Mancinus* (1620), *Obrecht* (1638), *Joh. Galliculus*, *Balth. Resinarius* (1544), *Cyprian de Rore* (1557), *J. v. Burgk* (1568 und 1597), *L. Daser* (1578), *Jac. Gallus* (1587), *F. Machold* (1593), *B. Gesius*

(1607), *Chr. Demantius* (1631), *Orlando Lasso, Jac. Reiner, A. Scandellus, Joh. Walther* (1552), *Keuchenthal* (1573), *S. Besler* (1611), *M. Vulpius* (1613), *Chr. Schultz* (1653).

Die erste Blütezeit der Passion verdanken wir *Heinrich Schütz* (1585—1672), doch gingen seinen Werken (die schon auf *J. S. Bach* hinweisen), wie gezeigt, eine ganze Reihe wichtiger tonkünstlerischer Erzeugnisse voran. 1534 waren schon von verschiedenen Autoren in Paris Passionen mit lateinischem Bibeltext bekannt. Eine zweite Sammlung erschien vier Jahre später mit Beiträgen von *Ludw. Senfl* (1500), *Walther* (1496—1570), *Isaac* (1500), *Stolzer* (1490—1520) und manchen anderen. Auch in den Jahren 1565, 1578, 1588, 1594 und 1622 wurden viele Passionsmusiken geschrieben.

Heinrich Schütz ist der Altmeister der protestantischen Kirchenmusik. Für die Nachwelt ist sein thatenreiches Wirken von unschätzbarem Werte geblieben. Man kann ihn im Hinblick auf seine grofsen Verdienste um die deutsche Musik mit vollem Recht den »Vater« derselben nennen, umsomehr, da sich seine Kompositionen, die in einer stattlichen Gesamtausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel) vorliegen, auf viele Zweige der Tonkunst, auf Kirchen-, Konzert- und Theatermusik erstrecken. In der trüben Zeit des dreifsigjährigen Krieges war er es, der die vaterländische Kunst trotz aller sie von aufsen empfindlich bedrohenden nachteiligen Einflüsse am Leben erhielt. Von grofser Wichtigkeit für das Gedeihen der deutschen Musik und dabei bedeutsam für ihre Weiterentwicklung war die Einbürgerung des zu Ende des 16. Jahrhunderts in Italien entstandenen dramatischen Stils in dieselbe, die wir *Schütz* verdanken. Seine heute nicht nur

historisch interessanten, sondern vor allem künstlerisch hervorragenden Werke in Kürze zu beleuchten, ist unmöglich. Die ersten Verdienste um die Verbreitung der Passionen von *Schütz* erwarb sich *Carl Riedel*, der zu Anfang der 1870er Jahre eine Ausgabe von »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz« und Auszüge aus den vier Passionen, »Historia« benannt, veröffentlichte. Diese hochbedeutsamen Werke, die in der von *Ph. Spitta* redigierten Gesamtausgabe in ihrer originalen Gestalt vorliegen, gelten, wie die »Psalmen Davids« und die »Symphoniae sacrae« als *Schütz'* bedeutendste Schöpfungen.

Das erste von *Schütz* für die Passionszeit geschriebene Werk ist die »Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Erlösers und Seligmachers Jesu Christi« (aus dem Jahre 1623). Diesem folgten 1645 »die sieben Worte«. Die erstgenannte Komposition ist wichtig, weil *Schütz* gegen die früheren Passionsmusiken neue Bahnen zur Weiterbildung dieser Kunstgattung anregt und auch schon zum Teil mit Entschiedenheit verfolgt. Der Evangelist singt freilich noch durchweg im Kollektenton, doch geht sein Recitativ schon manchmal, vornehmlich bei Schlüssen, ins Arioso über. Die andern Personen singen mehrstimmig in kunstreicher Führung zum Generalbaſs.

Bedeutender in der gesamten Anlage und künstlerischen Abrundung ist das kleine Werk »die sieben Worte«. Die protestantische Gemeinde singt hier ihre Chöre im Motettenstil, breit und interessant durchgeführt, auch treten herrliche Zwischenspiele (Sinfonien) auf. Die Reden Christi wie die Recitative des Evangelisten erscheinen im ariosen Stile einstimmig, erst bei der Sterbescene wird der

Gesang des Evangelisten von mehrstimmigem Chor aufgenommen; die ganze Menschheit nimmt Teil an den letzten Leiden unseres Erlösers. Zu den Reden Christi hat *Schütz* die Begleitung für Streichinstrumente ausgearbeitet, wogegen die Erzählung des Evangelisten und die der übrigen Personen zur Orgel gesungen wird. Dies weist prophetisch auf *Bach* hin, in dessen Matthäus-Passion der Gesang des Heilandes durch die über der Singstimme gehaltenen Akkorde der Streichinstrumente eine ideale Verklärung empfängt. *Schütz'* in jeder Weise wertvolle vier Passionen nach den Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes fallen in die Jahre 1665—1666. Mithin hat *Schütz* die Leidensgeschichte unseres Heilandes im 80. und 81. Jahre seines für die Musik so ungemein thatenreichen Lebens komponiert. Erstaunenswert ist hier seine vielseitige, von dramatischen Elementen durchzogene Auffassung des grofsen Weltdramas. Die Chorsätze sind hehre Denkmäler der früheren Kompositionskunst. Mit der knappen Fassung derselben, wie mit der gleichen der Einzelgesänge verbindet sich eine Situationsschilderung, die in ihrer Art vorbildlich geblieben ist, trotzdem die Zeitrichtungen Mannigfaltigeres, besonders durch die Hinzuziehung einer lebendigeren Instrumental-Begleitung, gebracht haben. Nun, da die vier Passionen in Band I der Gesamtausgabe, genau nach den Original-Vorlagen, zur weiteren Kenntnis gelangt sind, und man durch die Vergleichung mit der s. Z. verdienstvollen *Riedel*schen Arbeit erkennen gelernt hat, wie bedeutend jede der vier dort zusammengezogenen Passionen, für sich allein betrachtet, dasteht, mufs man noch mehr als dies früher möglich gewesen, die Gröfse des hochbetagten Meisters bewundern,

dessen Musik gewissermafsen prophetisch auf den noch gröfseren Nachfolger *Bach* hinweist. Dafs man bei der heutigen Aufführung dieser oder jener der Passionen die Chöre, welche sämtlich a capella geschrieben sind, von der Orgel oder auch von Streichinstrumenten (vielleicht auch abwechselnd) begleiten läfst, wird selbst der noch so strenge Historiker billigen. Die 1887 und 1890 von A. Mendelssohn (Leipzig, Breitkopf & Härtel) herausgegebenen Klavierauszüge (resp. Partituren) der Matthäus- und der Johannes-Passion haben die Verbreitung der genannten Werke gefördert. Der Herausgeber weist darauf hin, dafs die Matthäus-Passion die hervorragendste ist. Eingehendes über die Passionen von *Schütz* findet sich in einer bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schrift »*Schütz'* Passionen« von Fr. Spitta, 1886.

Im Anschlufs an *Schütz* sei der Wirksamkeit des preufsischen Kapellmeisters *Joh. Sebastiani* (geb. 1622) gedacht. Bei ihm kommen zuerst kunstmäfsig gesetzte geistliche Lieder vor, wogegen bei *Schütz* nur Anfänge von Choralweisen in den Schlufssätzen seiner Passionen auftreten. Ferner findet sich schon bei *Sebastiani* mehrfach eine ausgeführte Instrumentalbegleitung der Recitative durch Streichorchester.

Soweit die Passion. Das zwischen Kirchen- und Theatermusik stehende Oratorium, dessen erst seit ungefähr drei Jahrhunderten gebräuchliche Benennung von dem Worte »Oratorio« (Betsaal in der Kirche) herrührt, wählt seinen Stoff entweder aus den alttestamentlichen Vorgängen, aus der Geschichte, der Allegorie oder aus dem Reiche der Sagen- und Märchenwelt. Sein Inhalt spricht sich in episch-lyrischer Weise aus. Man unterscheidet

geistliche und weltliche Oratorien. Die ersteren behandeln vornehmlich einen biblischen, die letzteren einen weltlichen Stoff. Das Oratorium, das die Passionsmusik, die ihm voranging, in sich schliefst, bedarf, da es nur innere Vorgänge schildert, zu seiner Ausführung keiner scenischen Darstellung. Es ist ein ernstes, vornehmlich geistliches Drama, dessen Heimstätte entweder die Kirche oder der Konzertsaal, nicht die Bühne ist. Im Gegensatz zur Oper, deren Weiterbildung bis in die neueste Zeit hineinreicht, hatte das Oratorium seinen Höhepunkt bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Es zerfällt, wie die Oper, je nach seiner Ausdehnung in zwei, drei, ausnahmsweise auch in vier Teile (Akte). Der epische, die Handlung führende Bestandteil des Werkes wird im Recitativ dem Erzähler, der lyrische in den Arien den einzeln auftretenden Personen, im Chor dem Volke übertragen. Beim Oratorium fällt der Tonkunst allein die Aufgabe zu, die Situation dem geistigen Auge zu veranschaulichen.

Wie die Oper, die sich zu Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz entwickelte, hat das mit der Passion ungefähr 300 Jahre früher in bescheidenen Anfängen ins Leben getretene Oratorium als Vorgänger hauptsächlich die aufserhalb des Gotteshauses gegebenen liturgischen Schauspiele zu verzeichnen. Die Fassung, wie sie bei *Händel* und *Bach* als Höhepunkt der Oratorien-Musik überhaupt sich zeigt, erhielt es jedoch erst ungefähr um 1550 in Italien, wo es sich in den beiden folgenden Jahrhunderten besonders entwickelte und ausbildete.

Das meiste Verdienst um diese Kunstgattung vornehmlich religiösen Inhalts erwarb sich zunächst

der Florentiner *Neri* (1515—1595), ein Geistlicher, der das Oratorium, dem er diesen Namen beilegte, zuerst 1551 in Rom einführte. Er verfafste die Dichtungen und liefs sie in Musik setzen, wobei ihn sein Freund, der päpstliche Kapellmeister *Giovanni Animuccia* (gest. 1571) in den Jahren 1551 bis 1571 unterstützte. Die Oratorienwerke *Neris*, die aus zwei Teilen bestanden, von denen einer vor, der andere nach dem Gottesdienste ausgeführt wurde, behandelten Episoden aus der biblischen Geschichte, die von einzelnen Stimmen, auch vom Chor gesungen wurden und grofses Aufsehen erregten.

Wesentliche Weiterentwicklung fand der den damaligen kurzen Chorsätzen anhaftende monotone Stil durch das Emporblühen des schon im 14. Jahrhundert bekannten und von der Mitte des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts sich reich entfaltenden Madrigals der Italiener, dem Liebesgedichte anmutig-weltlichen Charakters zu Grunde lagen.

Hatten bereits in allen europäischen Nationen vom 12. bis 16. Jahrhundert die der Passion verwandten Mysterien das Oratorium wie die Oper im allgemeinen vorbereitet, so geschah dies in Bezug auf den Chor durch das Madrigal. Von den wichtigsten Vertretern dieser Kompositionsgattung seien folgende, der letzten niederländischen und venetianischen Schule angehörende Meister genannt: *A. Willaert* (gest. 1562 in Venedig), *J. Arcadelt* (geb. 1514), *Giov. Gabrieli* (1557—1612), *L. Marenzio* (1550[60]—1599), *v. Ruffo* (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), *A. Striggio* (1535—1584), *Palestrina* (1524—1594), *Orlandus Lassus* (1532—1594).

Der bemerkenswerteste Unterschied zwischen dem Madrigal und der Messe oder der Motette ist

neben der kürzeren Fassung und dem weltlichen Text noch der, dafs es weniger kontrapunktisch als jene umfangreichen Tonwerke gehalten ist. Gegenüber dem damals bereits ins Leben getretenen deutschen Chorlied, dem Choral, weist es die Selbsterfindung aller Stimmen auf, während im Choral eine schon vorhandene, also bekannte Melodie, als Cantus firmus, gleichviel, in welcher Stimme, den Tonsatz beherrschte. Von etwa 1512 an datieren die weltlichen mehrstimmigen deutschen Lieder, die das klangreiche, schöne italienische Madrigal zu schädigen drohten, um so mehr, da ihnen vom Ende des 16. Jahrhunderts an die Bezeichnung beigelegt wurde: »nach Art der Madrigale«. *Scandellus* in Dresden war angeblich der Erste, der 1565 die so entstandenen neuen Madrigale mit deutschem Text komponierte, womit diese Musikstücke weltlichen Charakters nach Deutschland verpflanzt wurden. Von den andern Ländern, in denen die Madrigal-Komposition reich gepflegt wurde, zeichnete sich England besonders aus. In London wurde sogar 1724 eine »Madrigal-Society« zum Zweck der Vorführung niederländischer und italienischer Madrigale gegründet. Viele englische Tonsetzer widmeten sich mit grofser Vorliebe diesen Schöpfungen, die noch heute neben denen der Niederländer und Italiener die Programme unserer Neuen so viel bietenden a capella-Konzerte zieren.

Die gegen das Jahr 1600 zuerst in Florenz beim Grafen *Bardi* im Verein mit andern verdienstvollen hochangesehenen Männern sich entwickelnde Oper brachte den ausgeprägteren recitierenden Stil und die Ausgestaltung der Madrigal-Komposition zu Chorsätzen, die mit Sologesängen vornehmlich recitierender Art abwech-

selten, — eine Neuerung, die auch dem Oratorium, das sich noch sehr wenig von der Oper unterschied, ein weiteres Gebiet eröffnete. Die um diese Zeit begonnene Übertragung der kurzen Chorsätze für Orgel oder andere der wenigen damals bekannten Instrumente bildete gewissermaſsen die Grundlage für die sich im Anfang des 17. Jahrhunderts in Venedig entwickelnde selbständige Instrumentalmusik, deren erste Verwendung sich bei den Oratorien und Opern in kurzen Ritornellen, sodann in kleinen Einleitungssätzen (den Vorgängern der Ouverture u. s. w.) aussprach.

Mit dem Bestreben, das altgriechische Drama wieder neu zu beleben, was den Impuls zur Opern-Komposition gab, entstand der schon erwähnte Einzelgesang (die Monodie) einer Singstimme mit accordlicher Begleitung. Hierzu gehört nächst dem Recitativ die Arie, deren freier, vom Kontrapunkt losgelöster Stil der Absicht, ein musikalisches Drama zu schaffen, sehr entgegenkam.

Hand in Hand mit der ersten Opern-Komposition ging die des Oratoriums. Ein eifriger Vertreter der Florentiner Opern-Bestrebungen, der Römer *Emilio del Cavalieri* (geb. um 1550), schrieb ein allegorisches Oratorium mit Recitativen »L'anima e corpo«, das im Februar 1600 zuerst in Rom im Betsaale der Kirche Santa Maria della Valicella auf einer dazu errichteten Bühne dargestellt wurde. Dr. Burney giebt in seiner »Geschichte der Musik« eine lesenswerte Beschreibung dieses hochinteressanten ersten Oratoriums.

Wie für die Oper war auch für die Weiterentwicklung des Oratoriums *Claudio Monteverdi* (1568—1643) durch seine freiere Harmonik, prägnante Deklamation und charakteristische Instru-

mentierung als geistvoller Tondichter von aufser-ordentlicher Bedeutung. Monteverdi hat kein Oratorium geschrieben, aber seine vielen Neuerungen in der Opernmusik wie die *Landis* (1630) konnten nicht ohne Bedeutung für das Oratorium bleiben. Nächst diesem sind es *A. Gabrieli* (1510—1586) und *Ludovico Grossi da Viadana* (1565—1644), letzterer durch seine »Geistlichen Konzerte«, deren Wirken die Oper wie das Oratorium vielseitiger gestaltete.

Auf Viadana, der in seinen geistlichen Konzerten für eine bis vier Singstimmen mit Basso continuo (Orgelbafs) der Imitation ein neues Feld eröffnete, folgten eine Reihe bemerkenswerter Nacheiferer, die zum Teil wieder andere Bahnen betraten. Zuerst dürfte wohl *Michael Praetorius* (1571 bis 1621), der vielseitige Bearbeiter der deutschen Volksgesänge, anzuführen sein, ferner ein deutscher, *Joh. Hieron. Kapsberger* (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), der in Rom lebte. Man kennt von letzterem, aufser vielen 1624 in Rom gedruckten mehrstimmigen Kompositionen nach Texten seines hohen Gönners Papst Urban VIII., zwei oratorische Werke, »Die Hirten zu Bethlehem« und die »Verklärung des heiligen Ignatius von Loyola«, Kompositionen, die aufser kurzen Instrumentalsätzen Recitative, Duette und mehrstimmige Chöre mit untergelegtem Bafs enthalten. Noch bedeutender als Kapsbergers sollen (nach Kretzschmar) die Werke von *V. Loreto* (um 1625) und D. *Mazzachi* (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) sein.

Carrissimis (1604—1674) Vervollkommnung der bisher im monodischen Stil gehaltenen Musik war namentlich für das Oratorium von Wichtigkeit. Nicht mit Unrecht hat man seine Oratorien als Vorläufer der Händelschen anzusehen. Seine von

1625—1670 geschaffenen Kompositionen (es sind vornehmlich weltliche Kantaten, Oratorien etc.) sind noch heute von bleibendem Interesse. Er schuf ein weniger steifes Recitativ, unterschied die Arie charakteristisch durch eine lyrische Grundstimmung von demselben und erfand für die Chorsätze eine Form, die sich wesentlich von der der Motette und des Madrigal unterschied und stellenweis vollständig von jener abwich. Vier seiner Oratorien, »Jephta« (das hervorragendste), »Iudicium Salomonis«, »Belsazar« und »Jonas«, erschienen im Neudruck 1869 als Band II der von Dr. Chrysander edierten »Denkmäler der Tonkunst«. (Bergedorf bei Hamburg.) J. Faifst bearbeitete 1878 »Jephta«, der mit günstigem Erfolge dann wiederholt zur Aufführung kam. Carissimi bildete viele Schüler. Die bedeutendsten waren *Marc Antonio Cesti* (1620—1669) und *Al. Scarlatti* (1649—1725). Von weiteren in ihrer Art hervorragenden Komponisten des Oratoriums im 17. Jahrhundert sind noch anzuführen der von einem Legendenkranz umgebene *Al. Stradella* (1645—1681), der seiner köstlichen Musik wegen der Apollo unter den Tonkünstlern genannt wurde. Stradellas Bedeutung als Oratorienkomponist ist nicht zu unterschätzen; dies lehren seine beiden Oratorien »Johannes der Täufer« (1676) und »Susanna« (1681), über deren Inhalt Burney und Fétis Ausführliches berichten. Auch er erkannte, wie Carissimi, in der Bethätigung des Chors an der Situation eine Hauptaufgabe des Oratoriums.

Wie das Madrigal und die Motette einflufsreich auf die Weiterbildung des Chorsatzes im Oratorium einwirkten, so die weltliche Kantate, deren erste Blüte der Anfang des 18. Jahrhunderts zeigt, auf den Sologesang. Hatten Viadana und Carissimi

in ihren Kirchen-Konzerten und andern Kompositionen den Chorsatz gehoben, so thaten dies, im Sologesang, in ähnlicher Weise die hervorragendsten Vertreter der weltlichen Kantate, unter denen *Al. Scarlatti, L. Rossi* (lebte um 1620 in Rom), *F. Gasparini* (1665—1737), *Em. d'Astorga* (1681 bis 1736), *Stradella*, auch *Carissimi, Händel* und *Bach* vornehmlich anzuführen sind. Die textliche Grundlage dieser Kantaten, die einen wichtigen Bestandteil der damaligen Haus- und Kammermusik bildeten, stand wesentlich gegen den tonkünstlerischen Inhalt zurück, der in vieler Beziehung, besonders im Gesange, wie in Bezug auf harmonische Schönheit, neue Grundlagen schuf, auf denen, unbeschadet des religiösen Grundcharakters der Werke, weiter fortgebaut werden konnte. Die gleichzeitig mit den Madrigalen ins Leben getretene vierstimmige Kantate, in der der Chor nur vereinzelt vorkommt, gab dem Sologesang, dem in ihr eine umfangreiche Mission zufiel, neue Impulse. Der ungemein produktive *A. Scarlatti* hat einige Oratorien geschrieben, von denen mir nur »Sedecia« bekannt ist. Das Werk ist besonders reich an herrlichen Sologesängen. Leider ist dies ebenso interessante wie schöne Oratorium, wie so vieles andere von Bedeutung, heute ganz vergessen.

Dies der möglichst kurz gefaſste Hinweis auf das italienische Oratorium des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts, das sich anfänglich noch der scenischen Darstellung bediente und sich erst zur Zeit Carissimis von derselben befreite.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts traten *Händel, Reinh. Keiser, Mattheson* und *Telemann* in Hamburg, letzterer mit mehr als 40 Passionsmusiken hervor, in welchen sich Arien und auch Duette etc. befinden.

Nicht wenig mochte die damals in Hamburg blühende erste stehende deutsche Oper zur Modernisierung dieser Passionsmusiken beigetragen haben. Die Worte der heiligen Schrift bildeten hier anfänglich den Grundtext, aber 1704 ward ein von den bisher üblichen Formen vollkommen abweichender Text, nach einem Gedicht von Hunold-Menantes, »Der blutige und sterbende Jesus«, von *Reinh. Keiser* (1673—1739) komponiert und aufgeführt, in welchem der Evangelist fehlt, dagegen drei Kantaten, »Die Klage der Maria«, »Die Thränen des Petrus« und »Sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion«, viel Aufsehen erregten. Nachdem dieser Text mit Recht von der Geistlichkeit scharf angegriffen worden war, trat der Hamburger Ratsherr Licentiat *Brockes* mit einem Passionsgedicht hervor, das allgemeine Bewunderung erregte und von *Keiser, Händel, Mattheson* und *Telemann* komponiert wurde. Der Evangelist war in demselben beibehalten, wenn auch nicht mit Worten der heiligen Schrift. Von weiteren Komponisten der Passion ist u. a. *Stoelzel* (1690—1749) hier anzuführen. Derselbe hat 14 Passionsmusiken geschrieben, von denen die erste 1727 zu Gehör kam.

Ist *J. S. Bach* auch nicht als Begründer der Passionsmusiken anzusehen, so steht er doch so erhaben über seinen Vorgängern, dafs er alles auf diesem Gebiete vorher Geschaffene vollständig in den Hintergrund drängt. Den Evangelisten giebt er streng nach den Schriftworten. Bach soll fünf Passionsmusiken geschrieben haben, von denen bis vor einigen Jahren nur zwei, die Johannes- und die Matthäus-Passion bekannt waren. Die Lukas-Passion, deren Echtheit zu beanstanden ist, erschien 1887. Die Handschrift des Originals ist allerdings

die Bachs, doch nimmt man wohl nicht mit Unrecht an, dafs Bach hier nur eine Kopie irgend einer in damaliger Zeit geschriebenen Passionsmusik anfertigte und vielleicht einzelnes Eigene hinzusetzte.

Bachs Johannes-Passion entstand vor der nach dem Evangelium Matthäi; erstere wurde am 7. April 1724, letztere in der gleichen Zeit der Charwoche 1729 in der Thomas-Kirche zu Leipzig zum erstenmale aufgeführt. Bei der Johannes-Passion hat Bach in Ermangelung einer überall zutreffenden Dichtung selbst die geeigneten Texteswotte, teils aus der Passion von Brockes, teils aus vorhandenen Gesangversen — vielleicht auch manches durchaus selbständig — zusammengestellt. Er mufs jedoch mit der textlichen Vorlage auf die Dauer nicht zufrieden gewesen sein, wie aus der mehrfachen Umarbeitung der Johannes-Passion hervorgeht, der er sich auch noch unterzog, als die Matthäus-Passion bereits vollendet und aufgeführt worden war. Steht auch die Johannes-Passion gegen ihre Nachfolgerin zurück, was zum Teil wohl seinen Grund in der angeführten Unzulänglichkeit der textlichen Grundlage hat, so ist sie doch dessenungeachtet von aufserordentlichem Kunstwerte und zählt zu Bachs interessantesten Werken. In der Einteilung der Recitative, Arien, Chöre etc. ist die Johannes-Passion der Nachfolgerin gleich, doch erscheint nicht alles in derselben Ausdehnung und künstlerisch hohen Bedeutung. Unzweifelhaft sind die Choräle das Hervorragendste; dagegen erscheinen die Volkschöre mitunter nicht so prägnant wie in der Matthäus-Passion. Die Arien zeigen noch stellenweise die ältere, vor Bach übliche ausgedehnte Fassung und neigen manchmal zum Stil des älteren italienischen Solo-

gesanges eines Scarlatti u. a. Auch die Charakterzeichnung der einzelnen Personen, z. B. die des Heilandes, kommt der in der Matthäus-Passion an Bedeutung nicht gleich, wenn sie auch von warmer religiöser Empfindung ist. Von den einzelnen Teilen des Werkes dürfte der Eingangschor (G moll), der zu Bachs hehrsten Tonschöpfungen zählt, das grofsartigste Stück der ganzen Passion sein.

Bedeutend reicher und inhaltlicher ist die Matthäus-Passion. Die hier die Bibelworte verbindende Dichtung, der Text zu den Chören Arien etc. ist von Christian Friedr. Henrici, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Dichter bekannt war. Obwohl nicht ohne einzelne Sonderbarkeiten, eignete sich die ganze Fassung und Anlage der Dichtung sehr zur Komposition, besonders wegen ihrer christlich frommen Grundstimmung. Die 15 Choräle, unter denen das herrliche Passionslied: »O Haupt voll Blut und Wunden« mehrmals auftritt, sind von Bach an den geeigneten Stellen eingeschoben. Er wollte den Gesang der Gemeinde an der Ausführung mit beteiligt wissen; ob dies aber bei der ersten Aufführung wirklich geschehen, darüber ist nichts bekannt. Der Chor tritt in der Matthäus-Passion entweder dramatisch oder betrachtend auf. Orchester und Orgel wirken in grofsartiger Weise mit demselben zusammen. In vielen Einzelheiten mag wohl Bach diesem oder jenem seiner Vorgänger gefolgt sein; das, was sie geboten, bereicherte er aber durch die mannigfaltigeren Mittel der Instrumentation und schuf vermöge seines hohen Geistes neue, selbständige Formen. Die Matthäus-Passion, das grofsartigste aller Bachschen Werke, das gleich den Oratorien

Händels: »Messias«, »Israel« etc. die religiöse Tonkunst für ewige Zeiten beherrschen wird, mag wohl 1728 in Leipzig entstanden sein. Bach war daselbst seit 1723 an der Thomasschule angestellt. Bekanntlich hat *Mendelssohn* das grofse Verdienst, dies herrliche Werk, nachdem es 100 Jahre geruht und fast der Vergessenheit anheim gefallen war, zuerst wieder zur Aufführung gebracht zu haben, und zwar durch die Singakademie in Berlin am 22. März 1829.

Die Chöre in der Matthäus-Passion geben in grofsartiger Weise die Grundstimmung der in den Recitativen ausgedrückten Ereignisse wieder. Chor und Orchester sind je in zwei Teile geteilt, die sich einander gegenüber stehn, ergänzen und beantworten; auch hat Bach die Begleitung zweier Orgeln vorgeschrieben, wie die alte Leipziger Thomaskirche sie besafs. Aufser den Orgeln und den Streichinstrumenten kommen nur wenige Blasinstrumente (von denen manche heute nicht mehr bekannt sind und durch andere ersetzt werden müssen) in Anwendung. Trompeten und Pauken benutzte er nicht, auch nicht die damals schon üblichen Fagotte. Die bei den heutigen Aufführungen oft gemachten instrumentalen Zusätze, die nicht alle als Ergänzungen mancher nur skizzierten Teile des Originals gelten können, sind zu beanstanden, da sie ein modernes Kolorit in die charakteristische Orchesterfärbung bringen. So sind z. B. die Recitative des Evangelisten von Bach mit Begleitung des Cembalo und Bafs angegeben, zum Unterschiede von denen des Heilandes, wo die volle Quartett-Begleitung ausgearbeitet vorliegt. Gleichsam, um den Reden Christi eine höhere Weihe zu geben, ihnen gewissermafsen eine

Art Heiligenschein zu verleihen, läſst Bach die begleitenden Quartettstimmen immer über der Melodie, in höherer Lage erklingen, und hat dies von Anfang bis zu Jesu Hinscheiden herrlich durchgeführt. Da, wo es der Inhalt der Worte bedingt, wird das erzählende Element in den Recitativen verlassen und ein melodisches Arioso tritt an dessen Stelle, z. B. beim heiligen Abendmahl: »Nehmet hin und esset, das ist mein Leib«. In der Johannes-Passion von *Scandellus* findet sich schon der Anfang einer solchen Unterscheidung der Reden des Heilandes von den Recitativen der übrigen Personen. Scandellus läſst den Evangelisten im psalmodierenden Tone die Recitation ausführen. Der Chor wird angewandt für die Aussprüche des Volkes und ist durchgehends fünfstimmig gehalten. Für die Reden Christi hat Scandellus kurze vierstimmige, von vier Solisten auszuführende Sätze gewählt, wogegen die des Pilatus etc. zwei- oder dreistimmig von Solisten gesungen werden sollen. Die Wahl von vier Stimmen für die Reden des Heilandes verleiht denselben eine eigene, der Bedeutung entsprechende Färbung.

Mit wie einfachen instrumentalen Mitteln Bach in der Matthäus-Passion arbeitet, zeigt schon die ungemein geringe Zahl der verschiedenen Instrumente. Das Wichtigste ist den Singstimmen übergeben, und so wirkt das Orchester weniger durch wechselvolle Klangfarben, als durch Belebung in der Führung der einzelnen Stimmen. Es trägt den Gesang, unterstützt den Chor und tritt nur in wenigen Momenten selbständig auf. Der groſsartigste Satz ist der erste, wo drei Chöre mit zwei Orchestern und Orgeln zusammen wirken.

Bachs Weihnachtsoratorium gehört, streng ge-

nommen, nicht zur Oratorienform, vielmehr zur Kantate, da es aus einer Zusammenfügung von sechs Kantaten besteht, mithin also kein aus einem Gusse geschaffenes Werk ist. Die Kantaten sind für folgende Tage bestimmt: No. 1, 2 und 3 für die drei Weihnachtstage, No. 4 zum Neujahrstage, No. 5 für den Sonntag nach Neujahr, No. 6 zum »Fest der Erscheinung Christi«. Der Text ist den Bibelworten der Evangelien des Lukas (Kap. 1, V. 1—21) und des Matthäus (Kap. 1, V. 1—12) entlehnt und behandelt die Geschichte von der Geburt Christi, der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, bis zu deren Rückkehr in deren Heimat. Ob Bach Anteil an den neben dem Bibeltext eingefügten Worten hat, ist nicht bekannt; ihr Inhalt ist dem der Dichtungen damaliger Zeit verwandt, wie sie Picander zur Matthäus-Passion geliefert hat. Die Komposition der sechs aneinander gereihten Kantaten des Weihnachts-Oratoriums fällt in das Jahr 1734. In seiner äufseren Anlage und formellen Gestaltung hat das Weihnachts-Oratorium manche Ähnlichkeit mit der sechs Jahre früher geschriebenen »Matthäus-Passion«: grofse Eingangschöre, Choräle, die Erzählung des Evangelisten etc.; nur ist hier alles knapper gehalten. In gedrängter Form bieten die sechs Teile Episches, Dramatisches und Lyrisches. Bachs Gewohnheit und Liebhaberei, einzelne seiner Tonsätze für verschiedene Zwecke zu verwenden, manche ohne andere als textliche Veränderung, wieder anderes nur teilweise umzuarbeiten und es in mehreren Werken zu benutzen, begegnet man auch im Weihnachts-Oratorium. Nicht weniger als elf Nummern dieses Werkes, die Eingangschöre zum ersten, dritten und vierten Teil, ferner Arien und ein Duett hat er seinen weltlichen Kom-

positionen entlehnt, deren Charakter aber doch so ernst und gewissermaſsen kirchlich ist, daſs sie sich verwenden lieſsen. Die Chöre sind auch im Weihnachts-Oratorium Belege für Bachs hehre Kunst. Der groſsartigste Chorsatz des ganzen Werkes, »Ehre sei Gott in der Höhe«, steht im zweiten Teil. Auch die Arien, Choräle etc. bieten des Schönen auſserordentlich viel.

Zu den wichtigsten nach Bach entstandenen Passionsmusiken gehören die von *C. Ph. Em. Bach, Grauns* »Der Tod Jesu«, ferner Werke von *Hasse, Naumann, Homilius, J. H. Rolle, G. Schicht* u. a. Auch *Haydns* »Die sieben Worte des Erlösers« (1774), von denen später noch die Rede sein wird, wäre hier anzuführen. Da die Entwicklungsgeschichte der Passion jedoch in Bach nicht nur ihren Höhepunkt, sondern auch ihren bedeutungsvollen Abschluſs gefunden hat, so würde es hier zu weit führen, näher darauf einzugehen, wenn auch manche von ihnen, z. B. die von Homilius, recht Interessantes bieten. Überdies wird der Schreibweise der Genannten später gedacht werden.

II.

Händel.

Wie Bach in der Passion, so ist *Händel* im Oratorium der Meister für alle Zeiten geblieben. Die hohe Bedeutung seiner Oratorien ist in der Kunstgeschichte unbestritten. Händels Oratorium beherrscht heute das Programm der groſsen Konzerte und Musikfeste und hat keine Weiterentwicklung bei späteren Tonsetzern, allenfalls ein Nacheifern gefunden.

Händel steht im Oratorium absolut auf der Höhe seiner und aller Zeit.

Dank den thatkräftigen Bestrebungen der 1857 ins Leben getretenen Deutschen Händelgesellschaft, deren alleiniger Vertreter seit 1871 Dr. Chrysander war, besitzt die deutsche Nation nunmehr eine mustergiltige Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Die nahezu vollendete Chrysandersche Ausgabe der Händelschen Werke ist das hehrste Denkmal, das dem Unsterblichen gesetzt werden konnte.

Schon in früher Jugend war Händel von der Idee beseelt, das zwischen Kirche und Theater stehende Oratorium mit eigenen Schöpfungen zu bereichern und weiter zu führen. Dies hat er im vollsten Sinne des Wortes gethan und das Oratorium aus den Anfängen heraus (die schon in den biblischen Oratorien *Carissimis* einen gewissen Höhepunkt erreichten) bis zur Vollendung gebracht.

Händels erstes Oratorium ist das kleine Werk »La Resurrezione«, das er in Rom 1708 beendete. »La Resurrezione« (Die Auferstehung), deren Text-Verfasser unbekannt ist, wurde in Rom seiner Zeit zur Aufführung gebracht. Der hervorragendste Satz des in den Formen der italienischen Schule sich haltenden Werkes, welches aufser den Sologesängen nur am Schlufs der beiden Teile einen Chorsatz enthält, dürfte die Arie der »Magdalena« im ersten Teil »Ferma e ali« wegen des interessanten Orgelpunktes auf F. und der herrlichen Instrumentation sein.

Noch in demselben Jahr entstand ein zweites Werk, das jedoch der Gattung des sogenannten altitalienischen Halb-Oratoriums allegorischen Inhaltes angehörte: »Il Triomfo del Tempo«. Diese Komposition beschäftigte den Meister mehrfach, und zwar aufser 1737 noch in seinen letzten Lebens-

jahren. Die dritte Umarbeitung derselben war die einzige und letzte Arbeit, die er noch nach seinem »Jephta« (und zwar bei bereits vollständiger Erblindung) vornehmen konnte. Auch im ferneren Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung wandte sich Händel den Ideen des allegorischen Halb-Oratoriums zu, so in dem bedeutend reiferen »Die Wahl des Heracles« (1750).

Auf die textliche und musikalische Beschaffenheit des Halb-Oratoriums »Il Triomfo del Tempo« sei hier nicht weiter eingegangen. Die Musik des damals im 23. Lebensjahre stehenden Komponisten, der sich seit 1705 der Oper und anderen Musikgattungen zugewandt hatte, giebt wiederholt Belege dafür, dafs seine Bestimmung für das Oratorium eine aufserordentliche war. Das Gleiche bezieht sich auf die beiden Passionsmusiken aus den Jahren 1704 und 1716, die einzigen, die Händel geschrieben.

Der ersten liegt eine Textdichtung aus dem Evangelium Johannis zu Grunde, der zweiten eine Dichtung von Brockes. Bewundernswert aus jener Zeit sind zunächst die drei Tedeum aus den Jahren 1714, 1718 und 1720, insbesondere das bekannte »Utrechter Tedeum« mit dem darauf folgenden »Jubilate« (1713). Beide zuletzt genannten Werke, die zur Feier des Utrechter Friedensschlusses geschrieben wurden, geben schon Beweise von der hohen geistigen Reife Händels. Sind auch das herrliche »Tedeum« und »Jubilate« äufserlich von einander getrennt, so vereinigt sie doch ein inniges geistiges Band. Die grofsartigen Chorsätze im »Jubilate«, von denen der F dur-Chor »O, gehet ein zu meinen Thoren« wie der Schlufssatz, schon das Gepräge des späteren grofsen oratorischen Stils tragen, erinnern fast an die Chöre des »Israel« und

»Messias«. Das »Jubilate« (das einzige, das Händel geschrieben) wurde 3 Jahre nach seiner Entstehung für den kleinen Kirchenchor des Herzogs Janus dreistimmig bearbeitet und aus dem Originaltext des 100. Psalm der englischen Bibel später recht gut ins Deutsche übersetzt. Dieser 100. Psalm findet sich in der Chrysanderschen Händel-Ausgabe: »Anthems« Teil 1 No. 1.

Zwei oratorische Werke von hervorragender Bedeutung sind es, mit denen Händel die lange Reihe seiner Oratorien fortsetzte. 1720 entstand das zunächst nur einen Akt enthaltende biblische Oratorium »Esther« und das zur Oratorium-Komposition gehörende Schäferspiel »Acis und Galatea«, Werke, die beide 1732 nochmals bearbeitet wurden. Ihre verschiedene Gestaltung bringt die Händel-Ausgabe in Band 3, 40 u. 41.

Händels erstes grofses Oratorium »Esther« wird heute nur äufserst selten zu Gehör gebracht. Die vor dem Jahre 1882 erschienene zweite Bearbeitung des Werkes, nicht wesentlich von der ersten abweichend (sie wurde 12 Jahre später vom Komponisten vorgenommen), bringt das Oratorium, welches ursprünglich nur aus einem Teil in sechs Scenen bestand, in der erweiterten Fassung von drei Akten. Den Erfolg, den die sechs Aufführungen der »Esther« 1732 im Londoner Haymarket-Theater hatten, überzeugten Händel, dafs er nicht so sehr für die bunte Welt der Oper, als vielmehr für das nur innere Vorgänge schildernde Oratorium berufen sei. Viele Sätze dieses Oratoriums, das Händel in seiner zweiten Bearbeitung ein speziell »englisches« nannte, sind von unverkennbarer Schönheit, insbesondere die vollständig neu bearbeiteten Chöre. Von den Sologesängen

ist das »Hallelujah«, das Händel später als Einlage in verschiedenen Oratorien verwandte, das einzig bekannte Stück.

Das Pastoral »Acis und Galatea«, dessen Stoff von vielen älteren Opern-Komponisten vertont wurde, kam, ebenso wie »Esther«, erst in seiner zweiten Version (1732) zur Aufführung. In England ist das idyllisch-reizvolle Werk noch heute, besonders in einzelnen Arien, aufserordentlich beliebt und bekannt. Manche Melodieen sind sogar in das Volk gedrungen. Die aus dem Theokrit stammende Fabel hat Händel in einer Weise musikalisch behandelt, die mit Bewunderung erfüllen mufs. Die Lebendigkeit und Frische der Erfindung, die Formgewandtheit und Reichhaltigkeit der einzelnen Sätze spricht beredt in jedem Zuge für die überall charakteristische Auffassung des dichterischen Inhalts. Wie herrlich ist, um nur ein einziges Beispiel anzuführen, der Sterbegesang des Acis »Hilf Galatea« und die ergreifende Totenklage des Chors »Klagt all', ihr Musen, wein', alles Volk«, mit seinem chromatischen Motiv auf f, e. es, d, des, c. Als Band 53 der Händel-Ausgabe erschien die bisher nicht veröffentlichte erste Version des Werkes vom Jahre 1708 als Serenata in zwei Bearbeitungen, die namentlich in den Sologesängen vielfach Wertvolles bietet.

Es folgt nun das Oratorium »Debora« 1733. Der Stoff, für dessen tonkünstlerische Ausarbeitung Händel mehreres aus seinen früheren Werken, namentlich aus der »Passion« nach Brockes und dem »Krönungsanthem« (1727), benutzte, wurde von Samuel Humphreys, dem schwächsten der Oratoriendichter Händels, unmittelbar der Bibel (Buch der

Richter 4 und 5) entnommen. Die Handlung des in drei Akte zerfallenden Werkes bezeichnet, wie in vielen Händelschen Oratorien, den Kampf zwischen zwei feindlichen Volksstämmen. Hier stehen die gläubigen Israeliten ihren Unterdrückern, den Heiden gegenüber. Dies biblische Thema ist nur selten zu musikalischen Werken benutzt. Eine Oper »Debora« schrieb der Wiener Komponist *Leop. Kotzeluch* um 1790. Oratorische Werke über diesen Stoff erschienen vor Händel je eines in Ancona (1651) und in Neapel (1698), letzteres von *Vignola* komponiert. Später schrieb *Guglielmo* ein Oratorium »Debora e Sisera«, in zwei Teilen, welches zu seinen besten Werken gehört. Händel wählte den Stoff, nachdem 1732 der englische Komponist *M. Greene* (1696—1755), der eifrige Verehrer und Freund Händels, einen Gesang der Debora und des Barak zur Aufführung gebracht hatte. Humphreys (den man früher irrtümlich auch die Dichtung des Textes zur zweiten Bearbeitung der »Esther« zugeschrieben hat) unternahm mit »Debora« seinen ersten Versuch einer oratorischen Dichtung; doch kann man nicht sagen, daſs er damit etwas Hervorragendes oder auch nur Befriedigendes geleistet hätte. Wenn auch seine Ausdrucksweise im Chor markig und charakteristisch ist, so leiden dagegen die einzeln auftretenden Personen, mit Ausnahme des Abinoam (Baraks Vater), unter einer blaſs und matt gehaltenen Charakterzeichnung, so daſs dem Hörer die Thaten der Hauptfiguren keineswegs als in deren Individualität begründet erscheinen. Händel ist mit Erfolg bestrebt gewesen, diese Mängel der Dichtung durch die rein musikalische Charakteristik zu überwinden, was um so mehr bewundert werden muſs,

da er durch die ihm damals zur Verfügung stehenden Gesangskräfte an einer wirklich passenden Besetzung gehindert war. Die Partie der Debora schrieb er nicht, wie es die Rolle ihrer ganzen Anlage nach fordert, für Alt, sondern für Sopran (Sign. Strada war die erste Interpretin), und den Barak nicht für Tenor, sondern für die Stimme des Alt-Castraten Semisino. Die Partie des Sisera (ebenfalls Alt) wurde zu den Aufführungen des Jahres 1744 von Händel für Tenor umgearbeitet. Diese äufseren Umstände haben es bewirkt, dafs in dem Oratorium der Schwerpunkt in den Chören liegt, eine Thatsache, die bei dem 1738 geschaffenen »Israel« besonders hervortritt, dort aber weit mehr durch innere Gründe veranlafst wird.

Die erste Aufführung der »Debora« fand am 17. März 1733 in London statt. Händel, der das Werk in wenigen Wochen komponierte, glaubte enthusiastischen Beifall mit demselben zu erringen, sah sich aber auf das Bitterste getäuscht, da es seinen zahlreichen Feinden in dieser Zeit, wo alle Gemüter über die Walpoleschen Besteuerungspläne sich erhitzten, mit Hilfe der niedrigsten Intriguen (so u. a. durch Hinweis auf die für den Aufführungstag besonders erhöhten Eintrittspreise als auf »eine neue musikalische Steuer«) gelang, das Publikum von der Aufführung fast vollständig fern zu halten. Händel brachte aber seine »Debora« schon am 27. März desselben Jahres wiederum zur Aufführung, und später noch zweimal, stets bei Abwesenheit des königlichen Hofes, und es gelang ihm, alle Ränke gegen dieses unsterbliche Meisterwerk niederzuschlagen. Die nächsten Aufführungen der »Debora« datieren erst vom 18. Mai 1834, wo das

Werk unter Ferd. Hiller mit dessen instrumentaler Bearbeitung beim 16. niederrheinischen Musikfeste in Aachen zu Gehör kam; in London wurde »Debora« in der Harmonic Society 1843, in Berlin am 30. November 1879 durch die königliche Hochschule aufgeführt; doch hatte man bei dieser zuletzt genannten Wiedergabe des Werkes fast die ganze Partie des Sisera gestrichen. — Vom 4. April 1889 an datieren eine Reihe »Debora«-Aufführungen, die angefangen mit Hamburg eine Ära in der Händel-Vorführung durch Chrysander bezeichnen. Hierauf wird noch am Schlufs dieses Abschnittes näher eingegangen.

Das nächste Oratorium »Athalia« entstand 1733, zu einer Zeit, als Händel sich in einem Konkurrenzkampfe mit der italienischen Operngesellschaft in London befand. Der ihm von seinem Genius vorgezeichnete Weg war zwar schon betreten, allein erst teilweise; die gröfste Summe seiner Schöpfungskraft hatte Händel noch der Opernkomposition zugewandt, die, obwohl sie damals eine grofse Partei für sich errungen hatte, doch dem durch die Italiener beherrschten damaligen Zeitgeschmack zu weit gehende Konzessionen machte. Man darf an das Oratorium »Athalia« noch nicht den Mafsstab der sieben Jahre später entstandenen Werke »Messias«, »Samson« etc. anlegen, mufs es vielmehr als ein vortreffliches früheres ansehen. Dafs sich Händels Genie indessen in der »Athalia« nicht verleugnet, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Die Musik ist kraftvoll, erhaben und würdevoll. Schon der erste Chor: »Nie krönte Gott«, zeigt eine so tief religiöse Stimmung, wie man sie selbst im »Messias« nicht schöner findet; die Chöre: »Reich ihr, o Baal«, und »Zu Gottes Macht« haben eine

Kraft des Ausdrucks und eine Durcharbeitung, die Händel später kaum übertroffen hat. Die ganze Altpartie des Joad (man erinnere sich namentlich der Arie: »O Herr zu dem wir flehen«), wie die Bafsarie: »Wenn Hochmut stürmt« und die Sopran-arie: »Zum Grau'n der Hölle« sind Meisterwerke. Überhaupt verstand es Händel so vollkommen, wie keiner vor und nach ihm, schon in »Esther«, »Debora« und »Athalia« den tiefernsten Charakter des Oratoriums zu treffen.

Die dramatische Behandlung der Musik läfst den scharf begrenzten Unterschied nach der Seite der weltlichen Oper hin überall genau erkennen, gleich deutlich trennt er sie von der ihr ähnlichen, im Gottesdienste stehenden Kirchenmusik. Der scenische Teil der Oper, die für das Auge wahrnehmbare Handlung der Vortragenden, fehlen dem Oratorium, dafür verlangt die Musik eine um so tiefer empfundene Wiedergabe der Worte in breiter, bestimmter Anlage. Bei Händel ist es recht oft der Chor, in den er die gröfste Kraft des Ausdrucks legt. Der Text verlangt bei vorzugsweise biblischer Handlung, dafs die darin enthaltenen weltlichen Themen idealisiert erscheinen. Liebe und Leidenschaft tragen weltlichen Charakter, werden aber hauptsächlich durch die Komposition zu höherer Weihe erhoben und gemildert.

Der Text der »Athalia« ist nach Racines Drama gearbeitet und etwas schleppend, so dafs auch die Musik hierdurch manchmal gehemmt wird. Als ein Zeichen, wie Händel mit äufseren Hindernissen zu kämpfen hatte, mag auch hier, wie bei der »Debora«, der Umstand gelten, dafs die Altpartie des Joad ursprünglich für Bafs gesetzt war, aber noch kurz vor der ersten Aufführung umgearbeitet

werden mufste, weil der eine Bassist kontraktbrüchig davongegangen war.

Die von Dryden 1697 verfafste Ode »Das Alexanderfest oder Die Gewalt der Musik« wurde von Händel, nachdem sie bereits 1711 von *Clayton* in Musik gesetzt war, im Dezember 1735 begonnen und am 17. Januar des folgenden Jahres beendet. *Mozart* instrumentierte das an Chören, Arien, Recitativen etc. reiche Werk im Juli 1790.

Ein flüchtiger Blick in die Partitur des »Saul«, der kurz vor dem Oratorium »Israel in Egypten« in der Zeit vom 23. Juli bis 27. Sept. 1738 komponiert wurde, genügt, um der Tonschöpfung einen hohen Rang unter den Händelschen Werken gleicher Gattung zuzugestehen. »Saul« ist in Stil und Anlage grofsartiger als seine Vorgänger. Dies Oratorium bildet einen Übergang zu den erhabenen Geisteserzeugnissen, die vom »Israel in Egypten« ihren Ausgang nehmen. Mehr und mehr erfüllt von der Idee, eine inhaltvolle biblische Handlung in Tönen zu interpretieren, offenbart Händel schon im »Saul«, dessen Aufführung, wie die mancher anderer seiner Oratorien für die Bühne oder für den Konzertsaal, jedenfalls nicht für die Kirche bestimmt war, jenen mannesfesten Charakterzug eines abgeschlossenen ausgereiften Stils, der sich in seinen späteren gröfseren Oratorien »Samson«, »Herakles«, »Judas Makkabäus« etc. kund thut. Abgesehen von einzelnen Dehnungen (der Text des »Saul« ist von Newburgh Hamilton), längeren Sologesängen etc., ist die Handlung, der Geschichte mehr oder weniger folgend, in spannender Weise für die Musik passend eingerichtet. Es ist anzunehmen, dafs Händel, der seinen Textdichtern stets hilfreich zur Seite gestanden, auch hier

manches Unpraktische aus der Dichtung entfernte. Dennoch mufs bei jeder Aufführung eine grofse Zahl Arien, Instrumentalsätze, Chöre etc. gestrichen werden, um die Ausdauer der Zuhörer nicht zu sehr in Anspruch zu nehmen. Unter den mehr als 80 Nummern des Oratoriums sind zahlreiche Sologesänge und Instrumentalsätze, von denen die aus mehreren Sätzen bestehende Ouverture, sowie ferner manches selbständige Zwischenspiel (Sinfonia) eine beträchtliche Ausdehnung aufweisen. Die Komposition des »Saul« fällt in die Zeit der Orgelkonzerte und anderer Instrumental-Kompositionen, denen der Meister sich mit besonderer Vorliebe widmete, und so mag es gekommen sein, dafs er für den »Saul« dieses oder jenes Instrumentalstück besonders geeignet fand. Manche der Scenen, z. B. die vor dem Könige, mufsten durch ein gröfseres Instrumentalstück angemessene Verherrlichung finden. Auch liebte Händel es, zwischen den einzelnen Akten (Teilen) seiner Oratorien entweder selbst Orgelkonzerte vorzutragen, oder von andern solche ausführen zu lassen. Heutzutage müssen, der Kunstanschauungen entsprechend, derartige Einschiebungen wegfallen. Auch auf der Bühne wäre in unserer Zeit ein Händelsches Oratorium, trotz seines stellenweise hochdramatischen Gehaltes, undenkbar. Der Konzertsaal ist für die Ausführung dieser zwischen Kirche und Theater stehenden Kunstgattung der allein geeignete Ort.

Händel giebt die Charakterzeichnung Sauls wie die des Jünglings David mit grofser Präzision; auch Merab und Mical, Sauls Töchter, erfahren eine ihrem innersten Wesen entsprechende Schilderung, vornehmlich Merab, deren Umwandlung zu milderen Regungen in den letzteren Teilen des Werkes vor-

trefflich ausgedrückt wird. Jonathan, Sauls Sohn, der Freund Davids, und die weniger beschäftigten Personen sind in klaren Zügen hingestellt. Die Chöre, wenn auch ihre Zahl eine geringe ist, bilden bei weitem den Hauptinhalt des Werkes, in ihnen ruht die Bedeutung und die Lebensfähigkeit des Oratoriums, denn sie bringen einen Reichtum musikalisch-charakteristischer Gedanken, der sich kaum überbieten läſst. Die Krone aller Chöre bildet der zu Anfang des zweiten Teiles stehende Satz »Weiche, höll'geborner Neid« mit seinem Basso ostinato. Dieses charaktervolle Tonbild drückt Sauls Empfindung der Erbitterung gegen den jugendlichen, kühnen Helden David, der ihm so treu gedient, in bewunderungswürdiger Weise aus. Die kanonische Führung der Singstimmen bei durchweg gleichen Baſsschritten einer Skala ist ein Kunstwerk, wie man es kaum ähnlich nur noch bei *Bach* findet. Wie bezeichnend werden hier die Eifersucht und der Neid ausgedrückt! Man wird in jedem Chorsatze Belege für die oben angedeuteten Charakterzüge des Meisters wahrnehmen, z. B. bei dem Triumphgesang des Sieges über Goliath und die Philister zu Anfang des Werkes, dann bei dem grandiosen Schluſs. Überall finden sich groſsartige Wirkungen, deren Urkraft nie die Absicht wahrnehmen läſst, die Kunstmittel als solche in den Vordergrund stellen zu wollen. Sauls Tod wird durch einen Trauermarsch in C dur, der später in »Samson« (dort in D dur) vorkommt, geschildert, der in seiner rührenden Einfachheit und stilvollen Erhabenheit den tiefsten Eindruck macht. In den Klagetönen, die hier die Musik so ergreifend ausdrückt, ruht noch ein gewisser Trost im Hinweis auf jenes Jenseits, das die himmlische Ruhe und

den ewigen Frieden verkündet. Alles, was dieser tragischen Scene folgt, die herrlichen Chorsätze, die Gesänge Davids, sind von grofsartiger Charakterzeichnung und tonkünstlerischer Bedeutung.

Wie des »Alexanderfestes«, mufs auch der berühmt gewordenen »Cäcilien«-Ode hier gedacht werden. In England und in anderen Ländern herrschte die Sitte, den Kalendertag der heiligen Cäcilie (22. November) durch Musikaufführungen gröfseren Stiles zu feiern. Anfangs geschah dies jedoch nur in Privatkreisen, 1683 aber fand eine öffentliche Feier statt. Die folgenden Jahre brachten ebenfalls Werke der besten damaligen Komponisten. Nach ungefähr 10 Jahren nahm das Cäcilienfest einen vorzugsweise geistlichen Charakter an.

Wohl nie wurde der Tonkunst ein höheres Preislied gesungen, als in Händels »Alexanderfest« und der »Cäcilien-Ode«. Die letztere entstand in der Zeit vom 15.—24. September 1739, war für das Cäcilienfest desselben Jahres bestimmt und gelangte an diesem Tage erstmalig in der britischen Hauptstadt zu Gehör. Der für unsere heutige Zeit spröde klingende Text wird von Händels Musik derartig idealisiert, dafs man die veraltete Fassung der Dichtung fafst vergifst und nur der gesunden Urkraft der Gedanken selbst sich zuwendet. 1866 wurde von Chrysander im Anhange der Original-Partitur noch eine »kleine Cäcilien-Ode« veröffentlicht, die zu derselben Zeit geschrieben wurde und bisher sehr wenig bekannt war.

Nunmehr folgt »Israel in Egypten«, Händels hervorragendstes Chor-Oratorium. Die Entstehungsgeschichte dieses bewunderungswürdigen Werkes, seine Schicksale etc. sind von weitgehendem Interesse. »Israel« steht, der chronologischen Folge der

großsen Oratorien nach, direkt hinter »Saul«, drei Jahre vor dem »Messias«.

Vom »Israel« wurde der heute als zweiter Teil geltende »Moses Gesang« zuerst komponiert und zwar vom 1.—11. Oktober 1738, der jetzt voraufgehende vom 15.–28. desselben Monats. Als Ganzes war das Werk am 1. November 1738 beendet. Der jetzige erste Teil bildete bei Händel den zweiten Teil, da die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline unter dem Titel »The lamentation of the Israelites for the death of Joseph« als erster Teil verwendet wurde. Den Text stellte Händel sich selbst zusammen und zwar aus den Psalmen 78, 105 und 106; den letzten, also dritten Teil bildete der Lobgesang der Israeliten am roten Meer im zweiten Buche Mosis, Kap. 15. Die erste Aufführung des »Israel« fand am 4. April 1739 in London statt. Das Werk wurde mit der Trauerhymne und »Moses Gesang«, also in drei Teilen, zuerst gegeben. Später zog Händel die Fassung, in der das Oratorium heute besteht, als die allein zweckmäſsige vor, und lieſs die Trauerhymne (komp. 1737) wieder für sich allein bestehen. Da nun diese mit dem schönen G moll-Vorspiel fehlt, beginnt der »Israel« ohne instrumentale Einleitung, eine Eigentümlichkeit, die kein zweites Oratorium Händels besitzt. In keinem andern Werke des Meisters wird dem Chor eine so hervorragende Mission zuerteilt wie im »Israel«, und wie sehr ist dies im Hinblick auf den Inhalt gerechtfertigt! Man könnte »Israel« ein National-Epos in musikalischer Form nennen, wenn auch der zweite Teil mehr lyrisch angelegt ist. Von allen Chorsätzen des ersten Teils, die mit erschütternder Gewalt die schweren Plagen Egyptens schildern, dürfte der »Hagelchor« der groſsartigste sein. Von den

Chören im zweiten Teil ist unstreitig der Satz »Das hören die Völker und sind erstaunt« der hervorragendste. Dieser zuletzt genannte umfangreichste Chorsatz des ganzen Werkes sucht an Wahrheit des Ausdrucks und tief religiöser Stimmung in der gesamten Oratorien-Litteratur seinesgleichen. Was nur die Musik in ihrer hehren Gewalt vermag, das hat Händel als einer der berufensten ihrer Dolmetscher in diesem Werke geleistet. Der erste inhaltreiche Teil schliefst mit dem, Ehrfurcht und Dank vor der Allmacht und Gröfse Jehovas ausdrückenden Gesang der geretteten Kinder Israels. Der zweite, annähernd in der Form der »grofsen Kantate« gehaltene Teil, das Lied Moses mit den Seinigen am roten Meer, ist ein aus einzelnen, aber eng miteinander verbundenen Sätzen bestehendes Ganzes, wie es nur Händel, der seinen Gegenstand vollständig beherrscht und geistig in sich aufzunehmen fähig war, schaffen konnte. Hier in den hehren Preis- und Dankliedern war die äufsere Veranlassung zu Sologesängen mehr geboten als im ersten Teil, wo die erschütternden Ereignisse, die das ganze Volk der Egypter betroffen, zum Ausdruck gebracht werden sollten. Unter den 20 Chören des Werkes befinden sich 13 für acht Stimmen. Diese Doppelchöre scheinen jedoch mehr aus Liebe zur Arbeit selbst, als aus innerer Notwendigkeit hervorgegangen. Dafs die doppelchörige Ausdrucksweise nicht durchaus notwendig ist, kann man aus der Wiedergabe derselben Seelenzustände in vierstimmigen Chorsätzen von Händel ersehen. Fast bei jedem achtstimmigen Satz von Bach wird man dagegen viel mehr die Notwendigkeit der acht Stimmen begreifen. Das hier Angedeutete soll jedoch keineswegs ein Vorwurf sein,

denn es ist bekannt, wie Händel vornehmlich durch Massen und nicht durch die strenge Polyphonie der Stimmen wirken wollte. Auch er verwandte, wie Bach, manchmal ein und denselben Gedanken in mehreren seiner Werke, so z. B. den Trauermarsch im »Saul« und »Samson«, das Preislied »Seht, er kommt« im »Josua« und »Judas Maccabäus« etc. In diesen und ähnlichen Fällen wurde ein solches Thema dann unverändert benutzt, bei anderer Gelegenheit jedoch wesentlich abweichend bearbeitet. Im »Israel« treten wirkliche Umgestaltungen oder Bearbeitungen auf. So sind die Chöre »Mit Ekel erfüllte der Trank nun«, ferner der Chor nach der Finsternis Umgestaltungen von Klavierfugen aus dem Jahre 1720. Von weitgehendstem Interesse sind in dieser Beziehung die 1888 von Dr. Chrysander veröffentlichten Suplement-Bände zur Händel-Ausgabe. Dieselben bringen als Band I und III die Partituren des »Magnificat« von Erba und einer »Serenata« von Alessandro Stradella, Werke, welche Händel motivisch für manche Kompositionen, insbesondere für sein Oratorium »Israel« mehrfach benutzte. So sind z. B. zum »Hagelchor« in »Israel« ein Instrumentalstück und eine Arie für Baſs aus *Stradellas* »Serenata« verwandt; zum »Hirtenchor«, »Fliegenchor«, sowie zu vielen anderen Chorteilen, Solosätzen etc. lieferten die genannten Kompositionen, welche eine Zeitlang für Werke Händels galten, die Grundpfeiler. Chrysander führt für »Israel« im ganzen neun Beispiele aus Erbas »Magnificat« und sechs aus der »Serenata« von Stradella an, weitere für »Messias« und »Gelegenheits-Oratorium«. Man sieht, wie Händel sich in den Gedankengang anderer Komponisten zu versenken vermochte und wie umfassend sein Nachschaffen

sich hier gestaltete. Die an sich schönen Sätze aus den Werken von *Erba* und *Stradella*, welche Händel verwandte, verlieren wesentlich an Bedeutung, wenn man das, was Händel daraus bildete, dagegen hält.

Interessant ist die nun folgende oratorische Komposition: »L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato« (Frohsinn, Schwermut und Mäſsigung). »L'Allegro« ist 1740 in 22 Tagen komponiert. War der Text bei Händel für die musikalische Ausgestaltung zur vollen Klarheit gelangt, bedurfte es nur noch der Zeit des Niederschreibens; die ganze Komposition muſs also in ihren Grundideen gleich fertig im Geiste bereit gewesen sein, ein Beweis für die Produktionskraft des Meisters. Die ersten beiden Textesteile des Werkes: »L'Allegro« und »il Pensieroso« sind einem Gedicht von Milton entlehnt; von den 152 Versen des »Allegro« sind 49 und von den 176 Versen des »Pensieroso« 57 gestrichen, also ein Drittel des ganzen Textes. Zwei verschiedene Stimmungen: »Der Frohsinn« und »Die Schwermut« wechseln miteinander ab. »Il Moderato«, der dritte Teil, ist von Händels Freund, Ch. Jennens, verfaſst, der auch bei der Einrichtung der beiden ersten Teile behilflich war und später den Text des »Messias« veranlaſste. Jedes einzelne Stück der 53 Nummern ist so reich und durch die stets abwechselnden Stimmungen so mannigfaltig, dazu sind die 10 im ganzen Werke enthaltenen Chöre so überaus wirksam, daſs man beim Hören alle anscheinenden äuſseren Mängel vergiſst über die Bewunderung der einzelnen Musikstücke. Der Stil ist überall weltlich, oft pastoral, aber auch an einigen Stellen fromm und erhaben.

In der Komposition kommen einzelne Arien mit obligaten Instrumenten vor, auf die jedoch noch

hinzuweisen ist, da sie Belege dafür geben, wie Händel eine solche Partie neben der Singstimme zu führen verstand. Nirgends beeinträchtigt das obligate Instrument den Gesang, vielmehr wirkt es überall in klanglich schöner Weise mit ihm zusammen. Bei Bach tritt dagegen die obligat geführte Instrumentalstimme dem Vokalpart so gleichberechtigt gegenüber, daſs dieser nur dann voll zur Geltung kommt, wenn die Ausführung des Instrumentisten eine besonders decente ist. In dieser Kunstgattung hat Händel es entschieden besser verstanden, in der abwechselungsreichen Verschmelzung beider Solisten ein absolut ästhetisch wirkendes Ganze zu schaffen.

Händels gröſstes Oratorium »Der Messias« (1741) wurde in dem unglaublich kurzen Zeitraum von nur 21 Tagen komponiert. Händel war hier auf die bescheidenen Dubliner Chor- und Orchesterverhältnisse angewiesen, woraus sich erklärt, daſs das ganze Werk sich auf die einfachsten Mittel stützen muſste. Der Text wurde von Händel und seinem Freunde Charles Jennens mit groſsem Geschick zusammengestellt. Zum Unterschiede von den Passionen Bachs und anderer, wird der Heiland hier nicht selbstredend eingeführt, ein ganz besonders feiner Zug. Von den Chören sind hervorzuheben der Schluſs des ersten Teiles: »Sein Joch ist sanft und leicht ist seine Last«, das »Hallelujah«, von dem Händel selbst behauptete, dies sei sein gröſster Chorsatz, ferner »Öffnet das Thor«, »Der Herr gab das Wort«, »Der Schall gehet aus« etc. Einer der groſsartigsten Chorsätze ist ferner der in F moll: »Doch seine Wunden«, dessen Thema, auſser von Händel hier und in seinem Oratorium »Joseph« noch von *Mozart* zur Doppelfuge seines »Requiem«,

von *Haydn* zum letzten Satz seines F moll-Streichquartetts etc. benutzt wurde. Eine eingehende Beleuchtung des »Messias« erscheint an dieser Stelle nicht geboten, lebt doch der Inhalt dieser wunderbaren Tonschöpfung in aller Gedenken.

Man sollte es nicht für möglich halten, dafs noch im Messias-Jahre ein zweites Oratorium von fast gleicher Bedeutung das Licht der Welt erblickte. Es ist dies der nächst dem »Messias« am populärsten gewordene »Samson«. Sowohl durch die breit angelegten Chöre, als nicht minder durch die reichen, in ihrer Charakteristik mannigfachen Sologesänge, zeichnet sich dies Oratorium aus. Miltons episch-dramatische Dichtung über dieses inhaltvolle grofsartige Drama aus der alttestamentarischen Geschichte gab dem Tonsetzer einen ausgiebigen Stoff zur musikalischen Ausgestaltung. Im richtigen Einklang mit der Dichtung mufste das Hauptgewicht auf die Sologesänge fallen. Der Held Samson wird in seiner ganzen Gröfse geschildert; seine Gattin, welche ihn durch ihre Reize immer wieder zu sich hinziehen will, ist prägnant charakterisiert, ebenso Samsons Vater, Manoah, und schliefslich der prahlerische Riese Harapha. Alles ist so bestimmt und dabei mit so einfachen Mitteln ausgedrückt, dafs man bei jeder Aufführung des Werkes wieder von neuem staunen mufs über die Plastik und Gröfse des Ausdrucks in Händels nie veraltenden Schöpfungen. Eine Charakteristik der Personen, wie sie Händel hier geschaffen, war um so gebotener, da jede neu auftretende unmittelbar in die Handlung eingreift und auch musikalisch bestimmt gezeichnet werden mufste, um die dramatische Steigerung, welche durch die wichtigen Ereignisse erzeugt wird, klar

zu veranschaulichen. Der Chor ist grofsartig in seinen Gegensätzen. Wie verschiedenartig sind die Israeliten und die Philister geschildert, und mit welch einfachen Mitteln! Man könnte den Chorgesängen der Israeliten vielleicht noch einen gewissen Vorzug vor denen der Philister einräumen, wenn man nicht ebenso zugestehen müfste, dafs die Schilderung beider Individualitäten eine durchaus zutreffende ist.

Der prahlerische, herausfordernde Ton der Philister ist überzeugend klar getroffen; ihr selbstbewufstes Wesen verstand Händel so zu schildern, dafs man sagen mufs, diese Chorsätze drücken einzig und allein den Inhalt der Situation aus. In den Gesängen der Israeliten dagegen liegt zuversichtliche, glaubensfeste Frömmigkeit. Händel hat in seinem aus 89 Nummern bestehenden »Samson«, der auf Grund der umfangreichen Dichtung Miltons eine eminente Ausdehnung erfahren mufste, manches im Recitativ etc. als auslassungsfähig angegeben. Doch beziehen sich die Anordnungen nicht auf Chöre, deren das Werk nur 17, also verhältnismäfsig wenige enthält.

Zwei Jahre nach dem »Samson« entstand das sich mehr als manches andere Oratorium Händels der Oper nähernde Werk »Semele«. Es wurde vom 3. Juni bis 4. Juli 1743 komponiert und am 10. Februar 1744 unter dem Titel »The story of Semele« zuerst zu Gehör gebracht. Das vermutlich nach einer französischen Geschichte für eine Opernkomposition bereits 1707 von Congrave verfafste Textbuch hat vollständig weltlichen Inhalt und wurde vor Händel, aufser von *John Eccles* (London 1710), seines undramatischen Schlusses wegen nicht musikalisch bearbeitet. Der Text, an dessen Abänderungen für das Oratorium Händel

wesentlichen Anteil hatte, bietet den Solisten wie dem Chor vielfach Gelegenheit zu ausgeführten Gesängen, und so konnte auch hier der Meister nach eigenem Dafürhalten sich vielseitig ergehen. Die einzelnen Stücke, von denen sich viele zum Solovortrag eignen, sind reich in der Erfindung und mannigfaltig in der Form. Auch die dreiteilige, dem Stil der französischen Ouverture entsprechende Orchestereinleitung, die denen anderer Händelscher Oratorien nicht nachsteht, zeigt wieder die Gewandtheit des Komponisten in jeder Weise. Von den Arien sind besonders anzuführen: die der Semele »Weckt den Gram mir im Gemüt« und »O holder Schlaf« etc., wie die Jupiters »Dort wo du weilst« und vieles mehr. Eine Hauptnummer im zweiten Akt ist die dramatisch wirkungsvolle Scene der Juno »Erwach, Saturnia«, die durch Vorträge in Konzerten von allen Solosätzen des Werkes die meiste Verbreitung gefunden hat. Leider bleibt jedoch bei den Konzertvorträgen der zwischen dem Recitativ und der Arie stehende herrliche Satz der Iris, die Schilderung der Drachenwärter, stets fort, so dafs das Tonbild nur in einer Zerstückelung, die die grofsartige Gesamtwirkung abschwächt, bekannt ist. Von aufserordentlicher Schönheit ist der Anfang des dritten Aktes, in dessen Einleitung die Fagotte mit den Violoncelli in ihrer selbständigen Führung die Situation treffend charakterisieren. Die Arie des »Somnus« (Gott des Schlafes) »Lafs mich«, gehört zu dem Schönsten, was Händel auf dem Gebiet des charakteristischen Sologesanges geschaffen hat. Ergreifend ist der Chorsatz »O furchtbar schrecklich Grauengesicht« (Akt III nach dem Tode der Semele), der sich auf chromatisch geführten Motiven grofsartig aufbaut. Zu bemerken sei noch, dafs »Semele«

auch einen Schatz von Ensemble-Gesängen besitzt, wie wenige der andern grofsen Oratorien Händels. Dafs Händel selbst dies Werk besonders liebte, geht aus der eingehenden Sorgfalt hervor, mit der alles gearbeitet ist.

Das zwischen den umfangreichen Werken »Semele« und »Herakles« stehende »Dettinger Tedeum« (gleichzeitig oder unmittelbar nach »Semele« komponiert), ist in Stil und Haltung eines der hehrsten Werke des Meisters. Sämtliche Nummern, besonders die Chöre, tragen den Stempel der Unvergänglichkeit. Mit welch überzeugender Wahrheit sie zu uns reden, das lehrt auch dies Tedeum in seiner markigen Kraft jeden, wenn es in der Händel entsprechenden Instrumentation (mit Orgel und Cembalo) vorgeführt wird.

Das ausgedehnte Oratorium »Joseph« kam seiner schwierigen Solopartieen wegen fast nie zur Aufführung. Der erste Teil, auf den der Meister besonderes Gewicht legte, wurde am 26. August 1743 völlig beendigt und der zweite Teil am 11. September desselben Jahres. Augenscheinlich ist der letzte Teil zu gleicher Zeit geschrieben. Die erste Aufführung des »Joseph« (die Partitur umfafst, eingerechnet alle Händelschen Varianten, 260 Seiten) fand in London am 2. März 1744 statt. Die mit der Musik vorgenommenen Änderungen, welche im Hinblick auf die im Laufe der Jahre mehrfach wechselnde Besetzung der Solopartieen notwendig geworden waren, sind von Chrysander, soweit sie Varianten enthalten, in der neuen Partitur mitgeteilt.

Das James Müllersche Gedicht, dessen erster Teil auf des Autors freier Erfindung beruht, behandelt im zweiten und dritten den alttestamentarischen Stoff. Mag auch immerhin den Chören

nicht überall, am wenigsten im ersten Teil, Händels volle Gröfse und markige Kraft innewohnen, so sind sie doch darum nicht minder ihres Schöpfers würdig. Grade zu Anfang des Oratoriums erschien eine mehr weltliche Textauffassung geboten. Unter allen Umständen verdienen bedeutungsvoll dramatisch charakterisierte einzelne Partieen, vornehmlich die des Joseph, wie die Scenen des gefangenen Simeon, uneingeschränkte Bewunderung. Überall weifs Händel dem Zuhörer die inneren Vorgänge in lebendiger Weise mit den einfachsten Mitteln vor die Seele zu führen.

Eine reife Frucht des Sommers 1744 war »Herakles«. Der poetische Stoff wurde von dem Geistlichen Thomas Broughton in Verse gebracht. Händel nannte den »Herakles« ein musikalisches Drama, nicht Oratorium, da man unter letzterem meist nur biblische Stoffe in musikalischer Bearbeitung verstand. Zu Händels Lebzeiten wurde der »Herakles« nur einmal, im Januar 1745, aufgeführt. Gleich wie »Samson« und »Semele« etc., besitzt »Herakles« eine grofse Anzahl Sologesänge und im Verhältnis zu diesen sehr wenig Chöre. Die Zahl der letzteren beträgt acht, die aller übrigen Nummern, eingerechnet die kurzen Instrumentalsätze, 63. Diese Überzahl wird hier, wie beim »Samson«, durch die Handlung veranlafst; das Auftreten der einzelnen Personen, ihr selbständig ausgeprägter Charakter, wie ihn der Dichter Broughton gezeichnet, die Entwicklung des ganzen Dramas, alles dies konnte nicht anders den richtig musikalischen Ausdruck finden, als wenn jede einzelne Partie ausführlich durchgeführt wurde. Die Chöre treten nur an den geeigneten Momenten dazwischen, behalten aber trotz ihrer Minderzahl

auch in diesem Werke geistig die Oberhand. Ein Vergleich des Textbuches mit den »Trachinerinnen« von Sophokles, denen der Dichter Broughton (dessen einziges Werk das Textbuch zu »Herakles« ist) den Stoff entlehnte, zeigt die Handlung in manchen wesentlichen Punkten verändert, aber sicher mit Händels Vorwissen. Der Dichter schildert den Herakles vollkommen schuldlos; nur durch die unbegründete Eifersucht der Dejanira wird sein Untergang herbeigeführt. Ein so vollkommen edler Charakter mufste der Komposition einen herrlichen Stoff bieten. Bei Sophokles hingegen ist der Held wirklich in Liebe entbrannt zu der durch ihre Schönheit fesselnden Jöle, nur ihretwegen hat er Ochalia zerstört. Als Herakles durch die Foltern des Nessos-Gewandes umgekommen, tröstet Dejanira (bei Broughton), die nicht einmal nach dem Dahinscheiden des Gatten edel auftritt, sich damit, dafs Herakles nach dem Ausspruche des Priesters in seliger Verklärung weiter leben werde; die Dejanira des Sophokles aber, die ahnt, welches Unheil dem Gatten infolge des Nessos-Gewandes zu teil wird, giebt sich aus Verzweiflung selbst den Tod. Grofsartig ist Händels Auffassung der Situationen; sie sind von einer Allgewalt, einer Erhabenheit, die den Zuhörer in Erstaunen und Begeisterung versetzen. Der antike Stoff verlangte eine ganz andere Vertonung als der biblische der anderen Oratorien des Meisters. Die Chöre haben daher in ihrer Harmonisierung, in ihren Motiven einen mehr weltlichen Charakter; manchmal klingt der Chor fast modern, stets aber offenbart er eine seltene Gröfse der Auffassung. Der herrlichste aller acht Chöre ist »Nicht mehr schützt dein Arm hinfort« in der Mitte des dritten Aktes. Es giebt

kaum Großartigeres unter den Chören des Meisters. Die orchestralen Mittel, welche in der Begleitung verwendet werden, sind die einfachsten, außer dem Streichkörper nur Oboen, Trompeten, Hörner, Pauken und Klavier; letzteres ist namentlich von ganz vorzüglicher Wirkung.

Unmittelbar dem »Herakles« folgte das große Oratorium »Belsazar«, dessen Komposition, am 23. August 1744 begonnen, schon in der ersten Hälfte des Oktober beendet war. Die erste Aufführung fand am 27. März 1745 statt. Der interessante geschichtliche Stoff, der vielfach musikalisch und dichterisch behandelt wurde, findet sich im 5. Kapitel des Propheten Daniel. Charles Jennens bearbeitete denselben, der viele dramatisch bedeutsame Scenen darbietet, in drei Akten so weitschweifig, daß Händel für seine musikalische Ausarbeitung wesentliche Kürzungen des Textbuches vornahm. Bei den ersten Aufführungen des Oratoriums mußte jedoch auf entschiedenes Verlangen des eitlen Dichters der vollständige Text abgedruckt werden. Die in jedem der Oratorien Händels zur künstlerischen Darstellung gelangenden gegensätzlichen Elemente, sowohl in den Chören wie in den Sologesängen, treten auch in diesem bedeutsamen Werke mit großer Entschiedenheit und Klarheit auf. Die Katastrophe, als den gotteslästernden König die gerechte Strafe trifft, ist unvergleichlich groß und bedeutungsvoll gezeichnet.

Dem »Belsazar« folgte 1746 das »Gelegenheits-Oratorium«. Das umfangreiche, aus drei Abteilungen bestehende Werk, dessen letzter Teil wesentlich aus Sätzen des »Israel« entlehnt ist, wurde zur Feier des Sieges über die Schotten bei Culloden geschrieben. Im dritten, der Gottheit im

Dankesgefühl gewidmeten Teile, dessen textlicher Inhalt angeblich von Th. Morell zusammengestellt oder gedichtet worden, ertönt am Schluſs das »God save the king«, doch nicht in der bekannten Melodie nach Carey, sondern in einem eigenen Motiv. Unbegreiflicherweise ist das »Gelegenheits-Oratorium« mit seiner herrlichen 4sätzigen Ouverture, seinen schönen Arien und Chören fast nie zu Gehör gekommen. Die erste englische Aufführung fand am 14. Februar 1746 statt.

Noch in demselben Jahre folgte »Judas Maccabäus«. Das hehre Tonwerk wurde vom 8. Juli bis 1. August 1746 komponiert und am 10. April 1747 zuerst im Coventgarden-Theater in London zu Gehör gebracht. Den für ein lebendig-dramatisches Oratorium wohlgeeigneten Text schrieb Th. Morell. Im »Judas Maccabäus« werden die politischen Leiden und Freuden eines gesamten groſsen Volkes zu wahrhaft ergreifendem Ausdruck gebracht. Der groſsartige Stoff, dessen Hauptgegenstand die Maccabäerkämpfe bilden, ruft in seiner Einfachheit und tiefen Bedeutung fast zwingend die musikalische Interpretation hervor, vornehmlich die wichtige Beteiligung des Chores. »Seht den Sieger ruhmgekrönt«, so heiſst das unvergängliche Preislied, mit dem der heimkehrende Judas von seinem Volke empfangen wird, und wie populär ist grade dieser Satz geworden! Jeder Akt trägt den Stempel Händelscher Gröſse und Erhabenheit; alle in diesem Oratorium gegebenen Schilderungen, Klage, Freiheit, Sieg und Dankbarkeit, rufen den höchsten Grad der Bewunderung hervor.

»Josua«, das nicht minder als »Judas Maccabäus« und »Samson« populär gewordene Werk wurde vom 19. Juli bis 19. August 1747 komponiert.

Die erste Londoner Aufführung fand am 9. März 1748 statt. Der ebenfalls von Th. Morell verfaſste Text behandelt hauptsächlich das wichtige Moment der Besitzergreifung des gelobten Landes und den dadurch bedingten Eintritt des allein dem einigen, wahren Gotte dienenden Volkes in die Reihe der selbständigen Völker. Dank und heitere Freude sind die Grundgedanken des in drei Teile zerfallenden Werkes. »Josua« hat keine eigentliche Ouverture; nur durch eine kurze, aber wirksame Instrumental-Einleitung wird der Chorgesang, der die Söhne Israels auffordert, Jehovah Dank darzubringen, eingeleitet. Was auch immer im »Josua« die Chöre und Sologesänge Herrliches bringen, kein Tonstück von allen kommt dem gewaltigen Chorsatze »Die Völker beben bei dem Schreckensschall! Gott donnert, Sturm erbraust, es donnert das All« gleich. Von auſserordentlicher, für die Situation charakteristischer Wirkung ist der Siegesgesang »Seht, er kommt«, den Händel für »Josua« geschrieben hat und später erst in den ein Jahr früher komponierten »Judas Maccabäus« aufnahm.

Neben vielen herrlichen Momenten bietet das Oratorium jedoch manches, das den Gang der Erzählung aufhält und sich zum Stil der damaligen Bühnen-Musik neigt. Es sind dies die ausgedehnten Liebesgesänge zwischen Othniel und Achsa, Personen, die in der Schrift nicht vorkommen, vielmehr von Morell frei erfunden wurden. Daſs überhaupt in den Sologesängen des Oratoriums der Ausschmückungsgesang vorherrscht, mag seinen Grund wohl darin finden, daſs Händel derzeit für ein Solisten-Personal schrieb, dem eine hervorragende Gesangskunst zur Verfügung stand.

Das ungefähr gleichzeitig mit »Josua« entstandene

Werk »Alexander Balus« (komponiert vom 1. Juni bis 4. Juli 1747) gehört zu den Oratorien des Meisters, die später kaum je zur Aufführung gelangten, was seinen Grund in der für ein biblisches Drama verfehlten Textbeschaffenheit (der Dichter ist wieder Th. Morell) haben mag. Nach der ersten, am 23. März 1748 im Coventgarden-Theater stattgefundenen Aufführung nahm Händel noch einige wichtige Änderungen in den Solopartieen vor, worauf das Werk 1751 wieder zu Gehör kam. Diese Veränderungen giebt die Chrysandersche Ausgabe genau an. Hervorzuheben sind die von eigenartiger Instrumentation getragenen Sologesänge der Cleopatra. Herrlich ist der Ensemblesatz am Schlufs der Arie »Hier im Schirm der Waldesnacht« zu Anfang des dritten Aktes, wo die Räuber auftreten. Die hervorragendste Scene des Titelhelden ist die Arie »Furie mit glutfunkelndem Auge«. Von den charakteristischen Chören sind der Eingangschor der Asiaten »Siegbegeistert kühn«, die Hochzeitsmusik (Akt II) und anderes anzuführen.

Das nächste Oratorium ist »Salomo«. Seinem textlichen Inhalte nach (Dichtung von Th. Morell) unterscheidet sich dieses Werk von manchen anderen Oratorien Händels dadurch, dafs die einzelnen Teile hier nicht, wie z. B. in »Samson«, »Judas Maccabäus«, »Jephtha«, »Saul« etc., eine fortlaufende Handlung enthalten und so ein grofses Ganzes bilden, sondern einzeln für sich bestehen. Es sind im »Salomo« Scenen und Ereignisse aus dem thatenreichen Leben des weisen Königs, der uns in seiner Gröfse als Herrscher, Mensch und Richter mit überzeugender Klarheit vor die Seele geführt wird, aneinander gefügt. Händels Komposition schildert innere Vorgänge von Bedeutung

mit den äuſserlich einfachsten Mitteln. Im ersten Akt erblicken wir den König in seiner hingebenden Liebe zu der Gattin und aufrichtigen Gottesverehrung. Prächtige Lobgesänge, frohes Beieinandersein mit den Unterthanen, Hymnen an die Gottheit geben vereint ein fesselndes Gemälde von der Herzensgüte und edlen Gröſse des Herrschers. War dem Tonsetzer schon hier durch die verschiedenen Situationen ein reiches Feld zur Verwertung seiner zutreffenden charakteristischen Auffassung gegeben, wie umfassender konnte dies noch im zweiten Akte geschehen, wo Salomo den weisen entscheidenden Richterspruch bei einem Streite zweier Frauen fällt, die sich jede für die Mutter ein und desselben Kindes ausgeben! Die Bestimmtheit und Ruhe des Königs, der Schmerz der rechten, die Bosheit der falschen Mutter, dies alles giebt die Musik in feinster Zeichnung wieder. Der dritte Akt bringt ein frohes Fest, das der Herrscher zu Ehren der ihn besuchenden Königin von Saba veranstaltet. Ein Hofkonzert vereinigt die Sänger des Reiches zum Lobe der hehren Tonkunst, deren vielgestaltige Gröſse und Bedeutung sie auf das Wechselvollste zur Anschauung bringen. Wiederholte, Jehovah geweihte Preisgesänge mit Beziehung auf die Weisheit Salomos beschlieſsen grandios das Oratorium. Salomo entstand kurz nach Beendigung des »Alexander Balus«; das Werk wurde am 5. Mai 1748 begonnen und war bereits am 13. Juni vollständig beendet. Seiner Ausdehnung nach (es umfaſst 48 gröſsere und kleinere Sätze, unter ihnen sechs Chöre zu acht, fünf Chöre zu fünf und zwei zu vier Stimmen) gehört es zu den umfangreichsten Oratorien des Meisters. Es eignet sich sehr zu Festaufführungen. Die stellenweise modern an-

gehauchten und wieder in andern Teilen so fromm erhebenden Chorsätze, ferner die aufserordentlich schönen, nirgends ermüdenden, immer Abwechselung bringenden Arien etc. der drei Teile des Werkes sind für das grofse Konzert, für eine »Massenaufführung« wie geschaffen.

»Susanna« ist dasjenige Oratorium, mit dessen Veröffentlichung die deutsche Händel-Gesellschaft 1858 ihre Publikationsthätigkeit begann. Was die Komposition betrifft, besitzt diese sowohl in den Sologesängen wie Chören reiche Schönheiten, die den damals im 63. Lebensjahre stehenden Meister in ungeschwächter Geistes- und Erfindungskraft zeigen. Alles, vom einfachsten Recitativ und Ariensatze bis zum breit ausgeführten Chore, spricht für die frei von jeder Äufserlichkeit bleibende ideale Auffassung der oft ins Dramatische gehenden Situationen. Da die Handlung auf die Sologesänge fallen mufste, enthält »Susanna« nur verhältnismäfsig wenig Chöre, von denen bei der Aufführung kaum etwas fehlen darf. Fast sämtliche Chorsätze sind ernst. Interessant ist gleich der erste Chor mit seinem chromatisch geführten Basso ostinato. Dramatisch eindringlich wirkt der Satz »Der Spruch ist gefallen«. Der schönste aller Solosätze ist das Terzett der Susanna mit den beiden Richtern, ein ähnlich charakteristisches Stück wie das Terzett der beiden Mütter mit dem Könige im »Salomo«. Die vielen Arien, unter denen die Liebesgesänge hervorragend schön sind, bieten reiche Abwechselung im Ausdruck wie in der Form. Der bekannteste Solosatz, ein Lied im edelsten Sinne, ist der Gesang des ersten Richters im 1. Akt »Ihr grünen Au'n, du würzig Thal«.

Das nächste Werk ist »Theodora«. Dieses

lyrische, besonders sympathisch berührende Oratorium wurde 1749 vom 28. Juni bis 31. Juli komponiert. Es erschien in der Öffentlichkeit zuerst am 16. März 1750, ohne sich jedoch einer besonders beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Die Dichtung, nach einer Schrift von Boyle (London 1687) und einem alten französischen Drama, verfaſste Thomas Morell. »Theodora« erfuhr nur vereinzelte Aufführungen. 91 Jahre nach der Entstehung des Werkes, 1841, wurde dasselbe zum erstenmale in Deutschland von der Berliner Singakademie, unter Rungenhagens Leitung, zur Kenntnis gebracht, mit Benutzung einer von Schaum herrührenden Textübersetzung. 30 Jahre später, am 19. Dezember 1871, folgte Köln mit der zweiten deutschen Aufführung, der eine Bearbeitung von Ferd. Hiller zu Grunde lag, die, mit eigenen Zuthaten sehr zurückhaltend, sich wesentlich auf Verstärkung und Vervollständigung der Orchesterbegleitung beschränkte. Auch zur »Theodora« benutzte Händel, ähnlich wie zum »Israel« etc. Themen anderer Komponisten. Chrysander führt im Suplementbande IV (1892) hierfür verschiedene Duette von *Clari* etc. an.

Dem sogenannten Halb-Oratorium, dem allegorischen der italienischen Schule, von dem der Meister seinen Ausgang genommen, wandte sich derselbe noch einmal, und zwar 1750, in dem in mehrfacher Beziehung bemerkenswerten Werke »Die Wahl des Herakles« zu. Chrysander nennt das kurze, nach Worten aus Spencers »Polymetis« komponierte Werk, welches als ein hinzugefügter neuer Akt zum »Alexanderfest« am 1. März 1751 zu Gehör kam, »Zwischenspiel«. Händels Musik, die sich auf die Figuren der »Lust« und der »Jugend«, wie auf »Herakles« und den Chor erstreckt, ist

reich an schönen Ensemblestellen. Meistens wurde dieselbe der Komposition zu Smollets »Alceste« (aus dem Jahre 1749) entlehnt.

Händels letztes Oratorium ist »Jephtha« (1751), denn man wird die später noch geschaffene zweite Bearbeitung seines allegorischen Werkes »Sieg der Zeit und Wahrheit«, welches er bereits 43 Jahre früher komponiert hatte, nicht als eine weitere neue Schöpfung betrachten können. »Jephtha« wäre in eben derselben kurzen Zeit wie die andern Oratorien entstanden, wenn nicht den Meister ein sich wiederholendes Augenübel vielfach am Niederschreiben verhindert hätte. Überblickt man die »Jephtha«-Komposition in ihrer Totalität, wie auch in allen einzelnen Teilen, so offenbart sich in jeder Nummer derselbe grofse Geist in der Kraft der Erfindung und Gestaltung, den man bereits durch eine ununterbrochene Kette von Opern, Oratorien, Instrumentalstücken etc. kennt. Der Stoff, allgemein bekannt (Buch der Richter, Kap. 11), ist eine jener grofsen Begebenheiten, deren das Alte Testament so viele für eine musikalische Interpretation geeignete enthält. Der Dichter Th. Morell, welcher sich in den ersten Teilen streng an den Inhalt der Schrift hält, hat der schrecklichen Katastrophe, der Vollziehung des Opfers, wie es die Bibel sagt, eine andere, unsern christlichen Anschauungen mehr zusagende Wendung gegeben, indem er den Engel des Herrn sendet, mit der Verkündigung, dafs Jephthas Tochter, statt durch den eigenen Vater zu fallen, dem Herrn geweiht, als fromme Jungfrau in seinem Dienste fortleben soll. Diese Abweichung von dem ursprünglichen Inhalt war sicher für die musikalische Arbeit von grofsem Einflufs; durch die Erscheinung des Engels, durch die religiöse Eingebung der

Tochter, wie durch die alles versöhnende Lösung der ganzen Handlung wurde der Musik ein ungemein ergiebiger Boden bereitet. Händel war sicher auch hier mit seinem Textbearbeiter über diese Änderung ernstlich zu Rate gegangen; nur so konnte ein Ganzes werden, indem Dichter und Komponist zusammen schufen.

Die Neubelebung der Händelschen Oratorien dank der Thatkraft Chrysanders und die rückhaltlose Anerkennung, welche dieselbe bei den Leitern der ersten Konzertinstitute und dem kunstverständigen Publikum gefunden, ist bahnbrechend für die Zukunft geworden. Dies hat einen Umschwung in den Ansichten derjenigen bewirkt, die noch an den Traditionen hängen, welche die bisherige Übermittelung der Werke Händels nach Mozart, J. Adam Hiller, Mosel, Mendelssohn, Robert Franz etc. brachten, oder gar glauben, dafs die orthodoxe Beibehaltung des originalen Notentextes allein geeignet sei, die monumentalen Kunstwerke unseres gröfsten deutschen Vokalkomponisten stilgerecht vorzuführen.

Von Hamburg aus vollzog sich, wie schon bei »Debora« angeführt, die Übermittelung der Händelschen Werke in der oben genannten Reorganisation. Wohl mochte Chrysander schon manche der in den 1860er Jahren in verschiedenen Städten stattgefundenen Aufführungen fördernd beeinflufst haben; mafsgebend und vollkräftig wurde jedoch seine einflufsreiche Thätigkeit erst bei der erstmaligen, so denkwürdigen »Debora«-Aufführung der Hamburger Bach-Gesellschaft. Denn der Dirigent dieses Instituts, Herr A. Mehrkens, war der erste, der sich sofort den Ideen des Händel-Bearbeiters in allen Einzelheiten ergeben zeigte.

Der 4. April 1889, an dem »Debora« in Hamburg zuerst erschien, ist ein Gedenktag in der Geschichte der Verallgemeinerung der Händelschen Wiederbelebung. Das genannte Oratorium der Vergessenheit zu entziehen, war eine rühmenswerte, künstlerische That. Chrysanders gekürzte, dramatisch belebte Fassung des in der Handlung sich nur langsam fortbewegenden Werkes, seine auf Grund ernster Bibelkenntnis geschaffene neue Übersetzung des englischen Originaltextes, die Wiedereinführung des Händel-Orchesters an Stelle der Aufnötigung moderner Instrumentierung und endlich die melismatische Bereicherung der Sologesänge, wie sie der Praxis der Zeit Händels auf Grund der aufgefundenen Überlieferungen entsprach, wurden der vollen Bedeutung nach schon bei dieser ersten »Debora«-Aufführung gewürdigt und von den Kennern der Händelschen Kunst sofort verstanden. Bei alledem gewann die Händel-Reform jedoch aufser in Hamburg noch keinen festen Boden. Erst nachdem die zweite Händel-Vorführung am 22. Januar 1895 ebenfalls in Hamburg stattgefunden, schritt das grofse Werk erfolgreich weiter. Diese denkwürdige Hamburger Aufführung brachte unter Mehrkens den »Herakles«.

Den Aufführungen von 1889 und 1895 folgte noch in demselben Jahre das erste deutsche Händelfest in Mainz, welches am 21. und 22. Juli »Debora« und »Herakles« nach Chrysanders nochmaliger Überarbeitung brachte. Die Begeisterung war aufserordentlich. Ein grofser Teil der Gegner der Chrysanderschen Neuerungen streckte besiegt die Waffen. Heute hat die Chrysandersche Form längst festen Boden gefunden. Die zahlreichen Händel-Aufführungen haben dies bewiesen. Nahezu

900 Händel-Chrysander-Vorführungen haben bis heute in den verschiedenen Städten Deutschlands, in Österreich, Holland und der Schweiz stattgefunden.

III.

Der Verfall des Oratoriums und das moderne Konzertstück.

Die bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts geführten Betrachtungen des italienischen Oratoriums schlossen mit den Hinweisen auf einige Meister der neapolitanischen Schule, an deren Spitze *Leo* und *A. Scarlatti* standen. Anzuführen sind als weitere Komponisten von Bedeutung: *Durante* (1684—1755), *Steffani* (1655—1730), *Caldara* (geb. um 1678, gest. 1763), *Pergolese* (1710—1736), *Jomelli* (1714—1774), *Sacchini* (1734—1786), *Clari* (1669, lebte noch 1736), *Pistochi* (geb. 1659) etc.

Der damals bei Oper und Oratorium in den Vordergrund tretende Stil, dessen Hauptstreben auf eine schöne, dem Sänger dankbar in den Mund gelegte Melodie mit vornehm accordlicher Unterlage gerichtet war, erwarb sich im hohen Grade die Gunst des grofsen Publikums, das sich im allgemeinen wenig um die ernsten Beziehungen kümmerte, in denen die Musik zum Texte stand. Durch immer weitergehende Konzessionen an diese Geschmacklosigkeit vollzog sich rasch der Verfall des Oratoriums bei den Italienern wie bei den Deutschen. Die Prunksucht der Höfe, die dem Emporblühen der Oper zu statten kam, beeinflufste naturgemäfs die Oratorien-Komponisten, besonders da auch für andere Musikgattungen immer mehr hervorragende Sänger gewonnen wurden. *Bachs* Werke kamen kaum über Leipzig hinaus, das *Händelsche* Oratorium war nur in England bekannt; Allgemeingut wurden die Werke beider in damaliger

Zeit noch nicht. Die Herrschaft des italienischen Opernstils, dem selbst Händel in einigen seiner Oratorien und Bühnenwerke huldigen mufste, war eine allgemeine. So traten denn gleich nach Bach und Händel die Meister des italienischen Stils in den Vordergrund.

Die weltliche Kantate, die auch von Händel und Bach mit manchen Schöpfungen beschenkt war, erfuhr eine weitere Pflege bei vielen Komponisten. Als Nacheiferer der neapolitanischen Schule direkt oder indirekt sind *Hasse* (1699—1783), *Graun* (1701—1759) und *Naumann* (1741—1801), drei Deutsche, zu nennen, die im italienischen Stil ihre heute kaum mehr als dem Namen nach bekannten Oratorien, Kantaten und Passionsmusiken schrieben. Hasses etwa 1740 komponiertes Oratorium »I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore« z. B. zeigt eine zwar wohlklingende, aber keineswegs bedeutsame Musik. Das genannte Oratorium wurde 1774 von *J. Adam Hiller* mit deutschem Text herausgegeben. Grauns Passionskantate »Der Tod Jesu« (1750), die bis vor einigen Jahren noch regelmäfsig zu Ostern in Berlin und einigen andern Städten zu Gehör kam, ist, wie die Oratorien von Naumann, sonst vollständig vergessen. *C. Ph. Em. Bach* bietet in seinen Oratorien »Die Israeliten in der Wüste« (1775) und »Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi« kaum anderes als ein Anlehnen an den Hasse-Graunschen Stil. Ebenso *J. Haydn* in dem 1774 geschriebenen Oratorium »Die Rückkehr des Tobias«, ein Werk, das 1860, 1870 und Mitte der 1880er Jahre wieder zur Aufführung gelangte. Aufser einigen von echter Frömmigkeit sprechenden Sätzen hat dies Haydnsche Werk durchaus den Stil der italienischen Oper der

damaligen Zeit. Bedeutender ist Haydns Passionswerk »Die sieben Worte«, das leider sehr selten zur Aufführung gebracht wird. Das etwa 1786 komponierte Passionsoratorium bestand ursprünglich aus sieben Adagios für Streichorchester. Dieselben bilden No. 76—82 seiner Streichquartette. In der Vorrede zur ersten Partitur-Ausgabe dieses Oratoriums (1801) sagt Haydn: »Es sind ungefähr 15 Jahre, dafs ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Passions-Musik »Die sieben Worte Jesu am Kreuze« zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mufsten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende grofse Lampe erleuchtete das magische Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen, und jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäfsigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte dann eine Betrachtung darüber an. Sowie sie beendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel dann knieend vor dem Altar nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verliefs zum zweiten-, dritten etc. Male die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mufste meine Komposition angemessen sein.« Weiter heifst es: »Die Musik war ursprünglich ohne Text, erst später wurde ich veranlafst, den Text unterzulegen, so dafs also das Passions-Oratorium ‚Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‘ jetzt 1801 zum erstenmale bei Breit-

kopf & Härtel in Leipzig als ein vollständiges und, was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint.« Haydns anderer oratorischer Musik, die in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten«, gipfelt, wird weiter unten um so ausführlicher gedacht werden, da sie den Beginn des weltlichen Oratoriums, aus dem sich weiter das moderne Konzertwerk entwickelte, bildet. Im Anschlufs an Hasse, Graun und Naumann sind als noch zu ihrer Richtung gehörend anzuführen: *Telemann* (1681—1767), *Fux* (1660—1741), *Mozart, Stoelzel, Rolle* (1718 bis 1785), *J. L. Krebs, Jomelli* (1714—1774) und besonders *Homilius* (1714—1785). Der schon bei der Passions-Musik genannte Vielschreiber Telemann giebt in seinen von 1708—1760 geschriebenen sieben Oratorien nichts Hervorragendes, wogegen Stoelzels Werke höheren Wert haben. Fux' und Mozarts wenige Oratorien bieten gleichfalls nur vorübergehendes Interesse. Fux' »Testamento del nostro Signore Gesu Christe«, das 1727 in Wien aufgeführt wurde, ist kaum an anderen Orten zu Gehör gekommen; Mozarts 1771 komponierte »La Betulia libera«, wie »Davide de penitente« (1785) werden nur aus Pietät, aber äufserst selten zu Gehör gebracht. Von den drei Komponisten Rolle, Krebs und Homilius gebührt dem letzteren deshalb ein besonderer Vorzug, weil er es vermochte, in edler und ergreifender Weise den Stil seines grofsen Vorgängers Bach zu treffen.

Nach dieser den Einflufs der Italiener charakterisierenden Periode, die den Verfall des durch Händel und Bach zur höchsten Vollendung gebrachten Oratoriums kennzeichnet, nahm die Oratorien-Komposition einen mehr und mehr weltlichen Charakter an, der zunächst in *J. Haydn* seinen Hauptvertreter hatte.

Im 65. und 69. Lebensjahre (1797 und 1801) schuf Haydn in ungeschwächter Kraft seine beiden umfangreichen Werke »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Alle Zweige der musikalischen Komposition, vom einfachen Liede und kleinsten Menuett bis zur grofsen Symphonie und Oper waren von ihm in vielseitigster Weise gepflegt; die meisten Formen der modernen Instrumentalmusik hatte er neu geschaffen, wieder andere weitergeführt und zur schönsten Blüte erhoben, »doch war noch alles nicht vollbracht«, es fehlte seinen Werken noch die Krone, dasjenige, was ihm vor allen andern für alle Zeiten die klassische Bedeutung sichern sollte. Angeregt durch die grofsen Händel-Aufführungen, denen Haydn bei seinen Besuchen in England (1791 und 1794) beiwohnte, wurde in ihm die Idee der Komposition eines grofsen Oratoriums immer fester. Salomon, der Konzert-Veranstalter und Musiker, der Haydn beide Male für England zu Konzerten mit neuen, eigens dafür geschriebenen Instrumentalwerken engagiert hatte, gab ihm das englische Textbuch, die Schöpfungsgeschichte enthaltend, verfafst von Lindley, welches Haydn, von seiner zweiten englischen Reise zurückgekehrt, dem als ernsten Musikverständigen bewährten Baron van Swieten in Wien zur Übersetzung und genauen Prüfung vorlegte. Van Swieten gab sich dieser interessanten Arbeit, der Umgestaltung des viel zu ausgedehnten Gedichtes, mit Eifer und Verständnis hin, und somit wurde Haydn der für die Komposition so brauchbare Stoff in praktischer Weise dargeboten. Das Gedicht zwischen den kraftvollen Bibelworten steht allerdings oft gegen dieselben zurück, aber es giebt doch wieder an vielen Stellen wohlgeeignete Basis

zur tonkünstlerischen Verbildlichung. Haydns bescheidenes kleines Häuschen in einer Vorstadt Wiens, das er sich von den Ersparnissen der Einnahmen in England gekauft, wurde der Ruhmestempel grofser Ereignisse, denn hier in aller Zurückgezogenheit wurde »Die Schöpfung« geschrieben. Im April 1798 war die Komposition beendigt und gelangte am 19. März 1799 im k. k. Hoftheater nächst der Burg zuerst zur Aufführung. In England wurde »Die Schöpfung« als erstes grofses Oratorium nach Händel mit Enthusiasmus aufgenommen; sie erfuhr dort ihre erste Aufführung am 28. März 1800 im Coventgarden-Theater in London. Das Werk ging durch die ganze Welt, 1800 erschien es zuerst in Berlin, Leipzig, Paris etc. und erweckte überall die gleich hohe Begeisterung, die sich bis auf den heutigen Tag ebenso erhalten hat und voraussichtlich bleiben wird. Ohne näher auf Einzelheiten einzugehen, sei nur an die Instrumental-Einleitung »Die Vorstellung des Chaos« erinnert. Der Komponist zeigt hier durch die interessante Harmonisierung und farbenreiche Instrumentation, wie sehr die Musik im stande ist, eine bildliche Vorstellung zu geben, ohne sich in absurde Grübelei zu verlieren. Überall im ganzen Werk ist die Musik eine bis ins kleinste Detail gehende Wiedergabe des Textinhalts; am ergreifendsten wirkt sie bei der Idealisierung der kraftvollen Bibelworte; mit Recht kann man sie als eine göttliche Offenbarung der Schrift in Tönen bezeichnen.

Haydns »Jahreszeiten«, komponiert nach der van Swietenschen Bearbeitung des Tomsonschen Gedichtes, haben seit ihrer ersten Übermittlung im fürstl. schwarzburgischen Palaste in Wien (24. April 1801) bis auf die Jetztzeit, wie »Die Schöpfung«

eine allgemeine Verbreitung gefunden. Kaum ein anderes Werk Haydns hat mehr Popularität erlangt als gerade dieses; es führt in lebendigen Zügen jedem die zutreffende Verbildlichung der wechselvollen, alljährlich wiederkehrenden Ereignisse in unserm Dasein vor die Seele. Hohe Kunst und unverkümmerte Natur reichen sich in den »Jahreszeiten«, diesem »Pastoral-Oratorium«, im engsten Bunde die Hand. Alles gipfelt in dem Dankgefühl für die Vorsehung, die wir anstaunen und zu begreifen glauben. Steht auch dieses Werk in seinen Sologesängen mit ihren vielen Dehnungen bedenklich gegen die »Schöpfung« zurück, so ist es doch wieder die Urkraft der absoluten Musik, die sich vornehmlich in den Chorsätzen äufsert und diese dauernd lebensfähig erhalten wird. Haydn ist der Begründer des neueren weltlichen Oratoriums; er weicht in fast allen Einzelheiten wesentlich von Händel ab und schuf so eine neue Richtung, auf der viele andere weiterbauten, ohne jedoch bleibenden Erfolg zu erzielen.

Nachteilig auf den Fortgang des Oratoriums wirkten zu Anfang des 19. Jahrhunderts die politischen Ereignisse und die sich bis zu den 1830er Jahren immer mehr entwickelnde Romantik in der Opernkomposition. Der ernste Stil Händels und Bachs, die Ungezwungenheit und natürliche Frische Haydns konnten nur äufserlich, nicht aber aus innerem Herzensdrange nachgebildet und weitergeführt werden, und so entstanden auf oratorischem Gebiete Werke, die, ausgestattet mit den fortgeschrittenen, in der Oper Wichtiges bietenden Instrumental-Effekten, eine Periode des Verfalls kennzeichnen. Von Haydn bis Mendelssohn wurde im Oratorium wenig, eigentlich nichts Hervor-

ragendes geleistet, denn auch die besten der Werke aus dieser Zeit vermochten kaum das Alltägliche zu überbieten. Und so bereitete sich gleichzeitig mit dem Verfall des Oratoriums eine neue Musikgattung, das oratorische Konzertwerk, vor.

Diese Verfall-Periode beginnt mit keinem geringeren Meister als *L. van Beethoven.* Es war auch ihm versagt (ebenso wie vorher Mozart), das Oratorium mit neuen, diese Kunstgattung hebenden Schöpfungen zu bereichern. Beethovens »Christus am Ölberg« (1800), dessen Chorsätzen es an überzeugend markiger Kraft gebricht und in dem der Heiland sich in brillanten Arien ausspricht, ist vom religiösen Standpunkte aus ein verfehltes Werk. Dieser gröfste aller Instrumental-Komponisten, der in der Symphonie auch für seine religiösen Gefühle das Ausdrucksmittel fand, hat es nicht vermocht, der in sich abgegrenzten Form des Oratoriums gerecht zu werden. Seine mehrfache Bearbeitung des »Christus am Ölberg« zeigt deutlich, dafs er selbst nicht mit dem Werke zufrieden war.

Von Oratorien-Komponisten der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ihren Anfängen stehenden romantischen Schule sind manche anzuführen, deren heute nur verhältnismäfsig selten noch gedacht wird. Aus dieser, *Mich. Haydn* (1737—1806), *Stadler* (1748—1833), *Fasch* (1736—1800), *B. Klein* (1793—1832), *Sigmund Neukomm* (1778—1858), *Löwe* (1796—1869), *Spohr* (1784—1859), *Fr. Schneider* (1786—1853) und andere umschliefsenden Periode dürfte wohl nur Schneiders »Weltgericht« (1820) auf eine eingehende Beachtung Anspruch zu machen haben. Spohrs »Die letzten Dinge« (1826), Löwes »Die sieben Schläfer« (1833), Johann Hufs (1842), Gutenberg (1836) etc. sind der Vergessenheit an-

heimgefallen. »Das Weltgericht«, Schneiders erstes Oratorium, gelangte nach seiner ersten Aufführung in Leipzig am 6. März 1820, die unter Leitung des Komponisten stand, recht bald zu einer gewissen Popularität und machte zunächst die Runde durch Mittel- und Süd-Deutschland. Der Text (von August Apel) ist besonders wirksam, fast dramatisch. Satan triumphiert mit den Höllengeistern über das nahe Verderben der Menschenkinder, da nahen sich die Märtyrer und Apostel dem Throne Gottes und flehen um Vergebung. Aufs neue werden sie um ihrer Sünden willen vor dem Throne Gottes verklagt, andere Chöre der Mütter und Kinder flehen um Erbarmen. Immer wieder wird ihnen das tiefe Verderben, die grofse Schuld vorgehalten, zuletzt geschieht unter dem Triumphruf des Satans ein Zeichen vom Himmel, und die Sterne erlöschen. Da tritt Maria vor den Thron Gottes und singt die schönen Worte: »Dein Blut, mein Sohn« etc. Durch Marias Dazwischentreten wird also, indem sie das Verdienst Christi im entscheidenden Augenblick hervorhebt, das Verderben gewendet und der sündigen Menschheit vergeben. Christi Blut, am Kreuze vergossen, ist die Sühne für die ganze Welt. Durch dieses finden die Seelen der Menschen ihre Vergebung. Satanas wird auf ewig in den Abgrund gestofsen, und der Chor aller Seligen und Engel stimmt den Schlufsgesang an: »Dein ist das Reich und die Herrlichkeit in Ewigkeit.« Wie manche der oben genannten Komponisten, giebt auch Schneider in diesem seinen Hauptwerke Vorzügliches; seine Fugen zeigen die gewandte Hand eines Erfahrenen, die Chöre sind überall lebendig und wirksam, wogegen viele der Soli zurückstehen. Seine Musik hat mehr innerliche Kraft als die

Oratorien Spohrs und Löwes. Wenn auch diese, auf anderen Tongebieten fruchtbaren Meister hier und da einen der oratorischen Musik entsprechenden Ton anzuschlagen wufsten, so vermochten sie noch weniger als Schneider, sich dauernd auf dem Gebiete des Oratoriums zu behaupten. Kleins Oratorien, unter denen »Jephtha« (1820), »Hiob« (1820) und »David« (1830) zu nennen sind, weisen auf die Oratorien *Mendelssohns* hin.

Die nun folgende letzte Periode, an deren Spitze Mendelssohn steht, zeigt allerdings wieder eine gewisse Hebung des oratorischen Stils; dennoch aber wurde das von Händel und Bach Geschaffene nicht erreicht. Dem Jüngling Mendelssohn gelang es, in seinem »Paulus« und »Elias« neue Wege anzubahnen. Seine Oratorien sind für die Kunstgeschichte nur darum von bleibender Bedeutung, da sich in ihnen der Hinweis auf das später so reich gepflegte moderne Konzertwerk, das in unserer Zeit vornehmlich die oratorische Musik ausmacht, zu erkennen giebt. Nur wenige der neuzeitlichen Komponisten nahmen ihren Ausgang im Oratorium nicht von Mendelssohn. Auf diese wird weiter unten hingewiesen.

Im 26. Lebensjahre, 1836, schrieb Mendelssohn seinen »Paulus«, der durch seine Stileinheit alle Welt in Erstaunen setzte. Noch vielmehr geläutert und von innerer Kraft durchströmt ist sein 10 Jahre später erschienener »Elias«, das Produkt eines reifen, denkenden Mannes. Mendelssohn standen allerdings bei weitem mehr äufsere Mittel, namentlich die durch die Vorgänger reicher entwickelte Instrumentation, zur Verfügung; auch hatten sich Kunstformen, wie z. B. die Arie, vielseitig ausgebildet. Der neuere Meister, dem Händel

und Bach die Pfade wiesen, unternahm es, den Stil der grofsen Vorgänger nachzubilden, wenn auch in neuzeitlicher Weise, und so entstanden gehaltvollere, weniger nach aufsen gerichtete Tonschöpfungen, deren ästhetischer Wert sofort imponieren mufste. Mendelssohns absolutes Schönheitsgefühl für Klang und abgerundete Form spricht sich, wie in allen seinen Werken, auch in seinen Oratorien aus, und diese Eigenschaften sind es, die ihnen sofort beim grofsen Publikum Eingang verschafften. Ohne Zweifel stehen sein »Paulus« und »Elias« an der Spitze des neuen Oratoriums; beide, insbesondere »Elias«, enthalten die gedankenreiche Verschmelzung der älteren Schule mit der neueren. Ein grofses Verdienst Mendelssohns liegt darin, dafs er den Bibeltext im Oratorium einführte; ein zweites, dafs er wieder an geeigneter Stelle zum Choral griff. Ein drittes Verdienst ruht endlich darin, dafs er die alten Meisterwerke, die der Vergessenheit mehr oder weniger anheimzufallen drohten, durch vortrefflich vorbereitete Aufführungen dem Publikum erneuert zur Kenntnis brachte. Seiner Wiederbelebung der J. S. Bachschen Matthäus-Passion wurde bereits gedacht.

Robert Schumann ist nicht eigentlich Oratorien-Komponist. Er hat in seinem »Paradies und Peri« (1843) und »Der Rose Pilgerfahrt« (1851) zwei oratorische Konzertwerke gegeben, die in ihrer episch-lyrischen Haltung zu dem Hervorragendsten zählen, was die neuere Zeit gebracht hat. Beide Werke sind auf die grofse Kantate zurückzuführen und stehen zwischen dieser und dem Oratorium. »Paradies und Peri« nach Thomas Moore ist das bedeutendere. Den Text zu dieser Kom-

position, die in Bezug auf melodische Schönheit von keinem Schumannschen Werke überboten wird, erhielt der Komponist schon 1841 von seinem Jugendfreund Emil Flechsig. Der Dichter hat mit großem Geschick den Stoff aus dem poesievollen Werk »Lalla Rookh« des Thomas Moore übersetzt. Dennoch mussten für die Einrichtung der Komposition einige Abänderungen getroffen werden; diese übernahm Schumann selbst, sie gereichten aber dem inneren Zusammenhange des Ganzen nicht zum Vorteil, am wenigsten, was den zu weit ausgesponnenen dritten Teil betrifft. Obgleich das Werk manche größere Chorsätze enthält, liegt doch der Schwerpunkt desselben in den vielen Sologesängen. Schumanns andere Kompositionen für Chor, Soli und Orchester, »Des Sängers Fluch« (1852), »Vom Pagen und der Königstochter« (1852), »Das Glück von Edenhall« (1853) etc., wie auch seine »Faust-Scenen« (1844—1853), gehören zum modernen Konzertwerk.

Dem Oratorium Mendelssohns schlossen sich zunächst in Stil und Haltung unmittelbar *Ferd. v. Hiller* (1811—1885) und *Karl Reinthaler* an. Hillers »Zerstörung Jerusalems« (1839—1840) ist wie Reinthalers »Jephtha und seine Tochter« (1856) im gewissen Sinne populär geworden. Beide Werke zeigen aber nur den matten Abglanz der Mendelssohnschen Stilweise. In den Chorsätzen geben sie allerdings bei prägnanter Form ein Gemisch von Mendelssohn und Händel, wogegen ihre Sologesänge von Weichheit überströmen. Dieser Richtung, eine fließende, schön klingende Musik zu schreiben, folgten *A. B. Marx* (1799—1866), *Rungenhagen* (1778—1851), *Leonard* (1810—1883), *Schachner* (1821—1895), *Grund* (1791—1874), *Pierson* (1816

bis 1873), *Max Bruch* (geb. 1838), *Vierling* (geb. 1820), *Molique* (1803—1869) etc.

Bedeutender und dabei interessanter in der Erfindung als die vorgenannten sind *L. Meinardus* (1827—1896) und *J. Raff* (1822—1882). Der Erstgenannte giebt in seinen fünf Oratorien, deren bemerkenswertestes »Luther in Worms« (1875) ist, selbständige, weniger an Mendelssohn und Händel sich anlehnende Schöpfungen. Das Hauptgewicht fällt hier auf den Chor, während die Sologesänge nicht frei von Dehnungen sind, eine Spezialität, die vielen zeitgenössischen Komponisten eigen ist. Ein Grund, dafs Meinardus' Oratorien wenig bekannt sind, mag darin liegen, dafs die oft antike Schreibweise (hervorgerufen durch die Anwendung der alten Kirchentonarten) dem grofsen Publikum nicht leicht zugänglich ist. Überdies verträgt sich das harmonisch-moderne Kolorit nicht mit dem Geiste einer früheren Zeit. Raffs »Weltende, Letztes Gericht, Neue Welt« (1879—1881) ist ein geistreiches Werk, in dem jedoch der Stil des Oratoriums nicht beibehalten wird. Ähnliches gilt von *Rubinsteins* (1830—1894) »Das verlorene Paradies« (1876), »Der Turm zu Babel« (1872), »Moses« (1887) und »Christus«. Diese Rubinsteinschen Oratorien, »Geistliche Opern« genannt, haben versuchsweise Bühnenaufführungen erlebt. Ein zwischen Oper und Oratorium stehendes Werk ist ferner Rubinsteins »Die Makkabäer«, wie auch das biblische Idyll »Sulamith« u. s. w. Rubinstein und Saint-Saëns (letzterer in seiner Oper »Simson und Delila«) haben die biblische Oper nach dem Muster Méhuls mit Erfolg gepflegt.

Von den neueren Oratorien ist *Kiels* 1871—72 geschriebener »Christus« eins der hervorragendsten.

Die Leidensgeschichte mit der Auferstehung bildet den Hauptinhalt des Textes. Kiel hat den Einzug in Jerusalem gleichsam als den Sieg der christlich religiösen Idee der Leidensgeschichte gegenübergestellt. Die erste der drei Abteilungen, in die das Oratorium zerfällt, enthält Christi Einzug in Jerusalem und Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, die zweite Christi Verleugnung durch Petrus, Christus vor dem Hohenpriester und Christus vor Pilatus, die dritte Abteilung bringt Christi Auferstehung. Als Text hat der Komponist fast ausschliefslich Bibelworte, sowohl aus dem alten wie neuen Testament, dem Dichterwort vorgezogen und dadurch dem Werke jedenfalls seinen Charakter aufs Ausgeprägteste bewahrt. Die handelnden Personen sind aufser dem Heiland ein Engel, die Jünger Petrus, Thomas und Judas der Verräter, ferner die beiden Marien, Pilatus, der Hohepriester, die beiden Übelthäter, ein Pharisäer, ein Knecht und eine Magd, Chöre der Jünger, Priester und Juden. Zwischen der geschichtlichen Handlung sind einzelne Chöre und Solosätze reflektierenden oder beschreibenden Inhaltes eingestreut. Der Eindruck der Komposition ist ein gewaltiger. Kiel hat hier durch seine unablässigen Studien der alten Meister und gestützt auf seine sich der religiösen Tonkunst besonders zuwendenden Begabung ein Werk geschaffen, das sich weit über die meisten Schöpfungen der Jetztzeit erhebt. Fällt auch in seinem »Christus« das Hauptgewicht auf die Chöre, so bieten doch ebenfalls die Sologesänge aufserordentlich viel Schönes und Erhebendes. Vergegenwärtigt man sich die grofse Aufgabe, den Christus vollkommen selbständig auftretend, in Töne zu bringen, so mufs man um so mehr erstaunen über die vornehme,

religiös gehaltene Wiedergabe, in der dies gewaltige Problem gelöst wurde. Freilich wird man in den Recitativen nicht selten an Bach erinnert; dennoch aber ist Kiels Tonsprache in ihrem modernen Charakter eine durchaus andere. Die Vorzüge des Werkes ruhen in der gedrängten Kürze, in der reichen Polyphonie der Chorsätze, der nie überladenen Instrumentation und der Sangbarkeit des Vokalparts. Einer der groſsartigsten Chöre, die seit Bach geschrieben wurden, ist der Schluſschor des ersten Teiles: »Wir gingen Alle in der Irre«, in dem fünf verschiedene Themen zusammenwirken. Bewunderungswürdig ist diese Doppelfuge mit ihren Stimmverschlingungen. Ähnliches zeigen alle übrigen Chorsätze.

Zu Kiels Christus stehen der Christus von *Rubinstein* und der von *Liszt* (1872) in vollem Gegensatze. Es gehört schon eine nicht geringe Verehrung der Lisztschen Schreibweise dazu, um dieser Musik Geschmack abgewinnen zu können. Das sehr umfangreiche Werk, über dessen Inhalt sich die Liszt-Enthusiasten s. Z. in endlosen Lobpreisungen auslieſsen, steht so vollständig auf katholisch-modernem Boden, daſs es mit dem oratorischen Stil nichts zu thun hat. Das Gleiche gilt von Liszts »Legende von der heiligen Elisabeth«. *Wagners* »Liebesmahl der Apostel« (1843) gehört ebenfalls zu dieser neuesten, nur Äuſserliches bietenden Richtung. Entgegengesetzten Charakters, aber dennoch ebensowenig dem ernsten Stil gerecht werdend, ist *Gounods* »Erlösung«. Hier wird die Polyphonie in naiver Weise fast vollständig umgangen, was ebenso zu beanstanden ist wie andererseits die Lisztsche Manier, durch Sucht nach

Originalität und effektreichen Äufserlichkeiten der grofsen Menge imponieren zu wollen.

Wie Liszts Christus ist auch *Tinels* »Franziskus« vom speziell modern-katholischen Gesichtspunkte aus zu betrachten. Der vlämische Tonsetzer Tinel (geb. 1854 zu Sinai, Belgien), s. Z. Schüler von Gevaert und Kufferath, erhielt 1877 beim Wettbewerb um den Rom-Preis mit einer Kantate den ersten Preis. Nachdem verschiedene Orgel-, Klavier- und Liedwerke die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatten, begann die eigentliche Individualität des stets aufstrebenden Komponisten, welche sich der kirchlichen Musik mehr und mehr zugeneigt hatte, zum entschiedenen Durchbruch zu gelangen und zwar geschah dies zumeist in dem Oratorium »Franziskus«, das seit einigen Jahren Gemeingut aller Konzertinstitute geworden ist. »Franziskus« wurde mehrfach in Mecheln, wo Tinel seit 1883 lebt, zu Gehör gebracht und erschien in vielen andern Städten, überall mit grofsem Erfolg. Der Inhalt des dem »Franziskus« zu Grunde liegenden vlämischen Gedichtes von Lodewigk de Koninck (deutsch von Elisabeth Alberdingk Thym) ist die Berufung, das Apostolat und der Tod des heil. Franziskus von Assisi. Das umfangreiche Oratorium ist ein Werk voll dramatischen Lebens; es bringt in drei Teilen auf Grund der sinnvollen Dichtung eine prägnante Charakteristik des Heiligen und spricht sich sowohl mit allen Mitteln der modernen Kunst, wie auch nach den Gesetzen einer gedankenreichen polyphonen Stilart vornehm aus. Seiner religiösen Anschauung entsprechend, konnte Tinel den Helden nicht nach Art der alttestamentlichen Propheten behandeln; es mufste dabei vielmehr eine katholische Auffassung in den Vordergrund treten, die sich in der Musik

bestimmt ausspricht, und gerade dies ist es, was jeden unbefangenen Beurteiler fesselt. Tinels zweites grofses oratorisches Werk »Godoleva«, Musikdrama in drei Aufzügen, dürfte, obwohl für die Bühne bestimmt, als oratorisches Konzertwerk hier erwähnt werden. Der ersten Brüsseler Aufführung 1898 sind weitere Aufführungen gefolgt. Sie alle fanden allgemeine Beistimmung. Das traurige irdische Dasein der in Flandern verehrten, in Deutschland fast gänzlich ungekannten Dulderin Godoleva, ihre Verherrlichung sind von der Dichterin Hilda Ram, deutsche Übersetzung von Elisabeth Alberdingk Thym, in ausgedehnter, für den Recitations-Gesang der Solisten, wie für den des Chors geeigneter Weise bearbeitet, so dafs der Komponist auch hier wieder reiche Gelegenheit hatte, seine rühmenswerte Begabung zu verwerten. Der tonkünstlerische Inhalt gipfelt in der grofsartig konzipierten Schlufsscene der Verherrlichung Godolevas. Die Erfindung der musikalischen Gedanken erscheint hier fast noch bedeutsamer als im Franziskus.

Unter den neueren und neuesten Vertretern des Oratoriums sind vornehmlich anzuführen *Martin Blumner* (1827—1892), *Carl Adolf Lorenz* (geb. 1837), die Engländer *John Francis Barnett* (geb. 1838) und *Arthur Sullivan* (1842—1900), *Heinr. v. Herzogenberg* (1843—1900), *Max Zenger* (geb. 1837), *August Klughardt* (geb. 1847), der Schweizer *Fr. Hegar* (geb. 1841) und *Fel. Woyrsch* (geb. 1860). Ihre Werke, die den verschiedenen Richtungen angehören, einzeln durchzugehn, führt zu weit. Die hervorragendsten Oratorien Blumners »Der Fall Jerusalems« (1874), Herzogenbergs »Die Geburt Christi« (Op. 90), Zengers »Kain« (1866—1867), und namentlich Klughardts »Die Zerstörung Jerusalems« wie ferner das

Passions-Oratorium von Fel. Woyrsch haben sich grofser Verbreitung zu erfreuen. Kaum ein zweites Oratorium der Neuzeit hat so viele Aufführungen zu verzeichnen, als das genannte. dramatische wirksame Oratorium von Klughardt. Weniger von sich reden macht sein neueres Werk »Judith«, das allerdings seit seinem Erscheinen 1901 schon recht oft zu Gehör kam. — Die künstlerische Wirkung des Passions-Oratoriums von Fel. Woyrsch ist tiefgehend und nachhaltig, denn der Komponist bedient sich einfacher und natürlicher Ausdrucksmittel, wie er sich beim Studium der alten Meister angeeignet hat. Woyrsch weifs sein reichbegabtes Können auf die Stimmung zu heben, die der Stoff und Charakter des Werkes erfordern. Von ausländischen Oratorienkomponisten sei noch genannt *W. Nicolai* (1829—1896) (nicht zu verwechseln mit dem Opernkomponisten Otto Nicolai) in seinem bemerkenswerten Oratorium »Bonifacius«, der viel von sich reden gemachte *Perosi* (geb. 1872) und vor allen der in Deutschland gänzlich unbekannte *Peter Benoit* (geb. 1834), eine ebenso kraftvolle wie geniale Kunsterscheinung und Persönlichkeit. Er, dessen rastloses Ringen und Streben darauf hinzielte, »Grofses« mit grofsen Mitteln zu erschaffen, ist niederländischer »National-Komponist«, denn seine Aussprache wendet sich in erster Beziehung an die eigenen Landsleute, und so sind seine grofsen mehrchörigen Werke, unter denen sich die Oratorien »Lucifer« (1866), »Die Schelde«, »Drama Christi«, »Tedeum« und »Requiem« (beide 1863), Motetten, Messen etc. auszeichnen, so eng mit dem Denken und Empfinden seiner Nation verwachsen, dafs sie ihre eigene Physiognomie haben. In Deutschland sind *Benoits* Werke kaum bekannt, sie verdienen

es vom internationalen Gesichtspunkte aus, bei uns und auch in andern Ländern berücksichtigt zu werden.

Die Entstehung des modernen Konzertwerkes für Soli, Chor und Orchester, dem sich die Schlufsbetrachtungen zuwenden, ist vom weltlichen Oratorium und der Kantate abzuleiten. Chorwerke kürzerer Ausdehnung weltlichen Inhalts, für das Konzert berechnet, aufser den vielen Kantaten u. s. w., wurden bereits von *Haydn* (»Der Sturm«), *Beethoven* (»Meeresstille«), *Schubert* (»Mirjams Siegesgesang«, Original mit Klavier), *Zumsteg* (1760—1802), *Löwe* (»Die Hochzeit der Tetis« 1851) und anderen geschrieben. Das eigentlich gröfsere Konzertwerk, d. h. die dramatisch-musikalische Wiedergabe einer Scene, Ballade, Legende etc., wie es heute so reich gepflegt wird, wurde jedoch erst von *Mendelssohn, Schumann* und *Gade* geschaffen. Mendelssohns Wirken auf dem Gebiete der grofsen Vokalkomposition teilt sich im Hinblick auf seine Oratorien und Konzertwerke in zwei Kunstgattungen. Die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr bahnbrechende freiere religiöse Strömung, welche das moderne weltliche Oratorium, Haydns Vorbild nachgehend, hervorgerufen hatte und auch beherrschte, dürfte ohne Zweifel den wichtigsten Anlafs dazu gegeben haben, dafs man sich mit Vorliebe bei Abfassung oratorisch gehaltener Kompositionen noch mehr als früher bei der textlichen Grundlage vom Schriftwort lossagte und sich der Verbildlichung weltlicher Begebenheiten, in freier musikalischer Form, einzig der gewählten Dichtung folgend, zuwandte. Zunächst bot die Ballade, für die der ausschliefsliche Einzelgesang nicht immer das Geeignetste sein konnte, dann die grofse Scene

aus diesem oder jenem dramatischen Werk, möge der Inhalt derselben der älteren oder neueren Geschichte angehören, oder aus dem Sagenkreis stammen, hierfür den zweckentsprechenden Vorwurf. Haydns Pastoral-Oratorium »Die Jahreszeiten«, wie manche andere zwischen Haydn und Mendelssohn entstandene Oratorien, in denen das weltliche Element vorherrscht, riefen das freiere Konzertwerk, das jedoch in keiner Weise irgend einen künstlerischen Fortschritt dem Oratorium gegenüber behaupten kann, hervor.

Waren es vornehmlich die Chorsätze des Oratoriums, die dem Chorteil des Konzertwerkes als Vorbild gedient hatten, so beeinflufste die weltliche Kantate, welche nach *Händel* und *Bach* in *Beethoven, Weber* und anderen weiter vertreten war, auch den Sologesang der neusten Richtung. Beides, der Chorsatz wie das Solo, löste sich mehr und mehr im Konzertwerk von den geschlossenen Formen los. Für das Konzertwerk wählte man oft mehrere Scenen aus demselben Werke und reihte diese lose aneinander zum Unterschiede vom Oratorium, das sich, wie die Oper, der endgültigen musikalischen Aussprache einer zusammenhängenden, abschliefsenden Handlung widmet. Manches grofse dramatische Werk, zu dem ein Komponist Musik geschrieben (man denke an »Egmont«, »Preciosa«, »Sommernachtstraum«, »Manfred«, »Faust« etc.) wurde, um die für die Bühnenaufführung bestimmte Musik im Konzertsaal verständnisvoll zu Gehör zu bringen, mit einem eigens für den Konzertvortrag verfafsten verbindenden Text versehen, um damit das lose Aneinandergefüge weniger fühlbar zu machen. Eine derartige Wiedergabe von Bühnenmusik hat jedoch unter allen Umständen Mifsliches.

Ist auch immer die Fassung des modernen Konzertwerkes insoweit identisch mit der des Oratoriums, dafs hier wie dort der Chor, das Recitativ, die Arie und der Ensemblesatz in lyrisch-epischer Weise miteinander abwechseln, so unterscheiden sich doch beide Kunstgattungen, wie oben gesagt, wesentlich dadurch, dafs das Konzertwerk meist nur einzelne Scenen oder Episoden darbietet, wogegen das Oratorium, ob religiösen oder weltlichen Inhalts, eine fortlaufende Begebenheit, ohne Zerstückelung, von Anfang bis zu Ende durchführt. In der Form der einzelnen Teile, in den Arien, Chören etc., bringt das Oratorium nur abschliefsende Tonstücke aus zusammenhängenden absoluten Kunstformen, und wird nicht, wie das Konzertwerk, von Willkürlichkeiten wie z. B. dem oft permanent im Sologesange zur Erscheinung kommenden Arioso, beherrscht. Es neigt sich mehr als das Oratorium zur Oper, trotzdem es wie jenes nur innere Vorgänge schildert. Konzertwerke mit kirchlichem Hintergrund, die dabei aber in freier Form gehalten sind, wurden viele geschrieben; doch unterscheiden sich auch diese vom Oratorium dadurch, dafs ihnen ein vorzugsweise effektvoll gehaltenes Instrumental-Kolorit gegeben ist. Der in sich abgeschlossene Stil des Oratoriums weist dem Vokalpart als Hauptgedankenträger die erste Stelle zu, wogegen das Konzertwerk ein Gemisch von Instrumental- und Vokalmusik ist, bei dem nicht selten die reiche Orchestration zur Hauptsache gemacht wird. Dafs diese beiden Bestandteile der Tonkunst, das Instrumentale und Vokale, im Konzertwerk als gleichberechtigte Faktoren zusammenwirken und beide in effektvoller, oft in nach aufsen gerichteter Weise behandelt sind, liegt sowohl in den neuzeit-

lichen Anschauungen, der Instrumentalmusik dem Gesange gegenüber ein weiteres Feld einzuräumen, wie auch darin, durch Klangreiz auf den Zuhörer wirken zu wollen. Manche der neuesten weltlichen Oratorien können nur Anspruch darauf machen, zum modernen Konzertwerk gerechnet zu werden, weil ihr religiöser Teil auch jene Merkmale aufweist.

Die Hauptvertreter dieser neuesten Richtung und einige ihrer Werke wurden bereits genannt. *Mendelssohns* Musiken zum »Sommernachtstraum« (1826 und 1843) und zur »Walpurgisnacht« (1831) bilden die Hauptwerke dieser Gattung, ebenso seine Musiken zu »Antigone« (1841), »Athalia« (1845) und »Oedipus« (1845), desgleichen die bereits bei *Schumann* angeführten Kompositionen. *Gade* hat in seiner »Comala« eines der schönsten Konzertwerke gegeben. Gegen diese stimmungsvolle, der Individualität des nordischen Meisters getreu entsprechende Komposition stehen »Erlkönigs Tochter«, »Calanus« und »Die Kreuzfahrer« erheblich an Originalität zurück. Ein Meister des Konzertwerkes ist *Max Bruch* in seiner Vertonung von Scenen aus der »Frithjof-Sage«, dann auch in seinen Scenen aus der »Odyssee« und im »Achilleus«. Gegen diese fallen »Arminius«, »Das Feuerkreuz«, »Das Lied von der Glocke«, »Gustav Adolf« etc. merklich ab. Von Bruchs kürzeren Konzertwerken zeichnet sich besonders aus »Schön Ellen«. Bruch nahe verwandt ist *G. Vierling*, der aufser seinem Oratorium »Constantin« die Konzertwerke »Hero und Leander«, »Raub der Sabinerinnen« und »Alarich« schrieb. Weniger bedeutend ist der Vielschreiber *Hofmann*, von dessen hierher gehörenden Kompositionen »Die schöne Melusine« die bekannteste ist. Auch *Reinecke*, *Reinthaler*, *F. v. Hiller*, *Mangold*,

Markull, Nicodé, Thieriot, A. Krug, Dietrich, Thierfelder, Robert Kahn, Wilhelm Berger, Seyffardt, Rich. Straufs und eine grofse Zahl weiterer Komponisten schrieben viele ähnlich abgefafste Werke, ohne jedoch in denselben originale Wege zu betreten.

Brahms hat von 1861—1885 eine Reihe Konzert-Kompositionen kirchlichen wie weltlichen Inhaltes dargeboten, auf deren Bedeutung hier noch kurz hinzuweisen ist. Aufser dem »Ave Maria«, »Begräbnisgesang«, »Ein deutsches Requiem«, von denen die zuletzt angeführte Komposition nicht zu den Konzertwerken gehört, sind seine »Rapsodie«, »Das Schicksalslied«, »Triumphlied«, »Rinaldo«, »Nänie« und der »Gesang der Parzen« in ihrer idealen tonkünstlerischen Haltung eine wertvolle Bereicherung der neuesten Vokal-Litteratur. Bei Brahms verbleibt dem Gesange als Hauptgedankenträger überall das erste Wort. Die Orchester-Behandlung, der in den meisten der neueren Konzertwerke dem Gesange gegenüber eine weitgehende Mission zuerteilt wird, tritt, wenn auch ebenfalls hier selbständig, doch nicht derartig in den Vordergrund, dafs der Vokalpart dagegen zurücksteht. Dem Oratorium hat sich Brahms nicht zugewandt; diese Brahmsschen Kompositionen gehören zu den Konzertwerken, da ihre fast ausschliefslich einsätzige Form (mit den vorübergehend auftretenden kurzen Soli) sich in moderner, den Errungenschaften der Jetztzeit huldigender Weise ausspricht.

Ist auch unsere Zeit arm an wirklich wertvollen Oratorien, so hat sie dagegen in Bezug auf die Aufführung derselben aufserordentlich viel aufzuweisen.

Die Meisterwerke erscheinen heute recht oft in einer Wiedergabe, die dem inneren Wesen der Komposition durchaus entspricht. Dies ist der Tüchtigkeit der Dirigenten und der damit verbundenen stets wachsenden Pflege des gediegenen Chorgesanges zuzuschreiben.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Komponist und Dichter.

Von

Prof. Dr. Otto Klauwell.

Musikalisches Magazin, Heft 7.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1903

Kaum dürfte es eine innigere geistige Verbindung geben als die, die die Musik mit der Poesie einzugehen im stande ist. Beide Künste scheinen von der Natur für einander geschaffen zu sein, und wenn auch darüber die Ansichten auseinander gehen, ob der Vokalmusik oder der Instrumentalmusik eine höhere Rangstellung einzuräumen sei, so dürften darin wohl alle Meinungen übereinkommen, dafs die Verbindung der Musik mit der Poesie Wirkungen ermögliche, die jeder einzelnen dieser Künste aus eigenen Mitteln zu leisten versagt sei. Indem die der Musik wesentlich eigene begriffliche Unbestimmtheit und Dehnbarkeit des Ausdrucks sich mit dem in feste Begriffe gefafsten dichterischen Inhalt vermählt, erwachsen beiden Teilen augenscheinliche Vorteile: der schwankenden Bedeutung des musikalischen Ausdrucks wird durch seine Anwendung auf eine Dichtung klar verständlichen Inhalts eine bestimmte Richtung vorgezeichnet, während der poetische Inhalt durch den Hinzutritt der Musik eine Verstärkung seines Ausdrucks, eine schärfere Beleuchtung und genauere Begründung erfährt. Jeder weifs, um wieviel tiefer und eindringlicher eine zur musikalischen Behandlung geeignete Dichtung in Verbindung mit einer ihren Gehalt erschöpfenden Musik zu wirken vermag, als ohne diese. Hierin liegt nun schon ausgesprochen, dafs nicht jede

Dichtung die musikalische Behandlung herausfordere oder auch nur zulasse. Die Musik, als die Sprache der Empfindung, wird zu einer Verbindung mit der Poesie um so geneigter erscheinen, je mehr und ausschliefslicher sich auch diese als Empfindungsausdruck zu geben bestrebt ist. Alle rein epischen und didaktischen Dichtwerke widerstreben daher mehr oder weniger der musikalischen Behandlung, als deren eigentliches Gebiet somit die lyrische[1]) und im weiteren Sinne auch die dramatische Dichtung verbleibt, insofern diese der lyrischen Elemente nicht wohl entraten, ja gewissermafsen als eine Steigerung der lyrischen Dichtung selber aufgefafst werden kann. Aber wie es epische und didaktische Poesien gibt, die mit lyrischen Elementen durchsetzt sind und sich dadurch dem musikalischen Charakter nähern, so zeigt sich umgekehrt auch die Lyrik zuweilen so gedankenvoll, ja zu philosophischer Höhe sich erhebend, dafs sie eben dadurch ihrer Hinneigung zur Musik mehr oder weniger wieder verlustig geht. Für die kompositorische Inangriffnahme eines Gedichtes bildet indessen dieses gelegentliche Heraustreten aus seinem lyrischen Grundcharakter kein unüberwindliches Hindernis, da die Musik im stande ist, durch Aufgeben der ausdrucksvollen Melodik und Ersetzen derselben durch eine freiere deklamatorische Haltung auch derartigen Teilen eines Gedichts eine, wenn auch nicht im höchsten Sinne entsprechende, so doch wenigstens nicht widersprechende Behandlung angedeihen zu lassen. Zudem dürfte die Zahl der Gedichte, die sich, unter Ausschlufs aller erzählenden, beschreibenden oder

[1]) Als lyrisches Gedicht bezeichneten die Griechen eben jedes zum Vortrag unter Begleitung der Lyra geeignete Gedicht.

betrachtenden Elemente tatsächlich in den engen Grenzen reinsten Empfindungsausdrucks bewegen, sehr gering sein. Wenn sonach die Musik sich für alle sogenannten lyrischen Dichtungen als ein willkommener, ihre Wirkung vertiefender Bundesgenosse erweist, so hat das Zusammenwirken beider Künste doch auch eine nicht zu übersehende Kehrseite. So zweifellos das Gedicht nach Seite seines inhaltlichen Ausdrucks durch die Komposition eine Steigerung erfährt, so bezahlt es häufig diesen Gewinn zum Teil wieder mit dem Verlust seiner sprachlichen Wirkung. Die formale Schönheit der Sprache, ihre auf onomatopoetischen Lautfügungen beruhende Klangschönheit und Klangwahrheit, die oft allein schon wie Musik an unser Ohr dringt, kann oft der sinnlich stärkeren Wirkung des gesungenen Tones nicht standhalten, der Klang der Worte wird durch den der Töne bis zu einem gewissen Grade aufgezehrt und in seiner eigentümlichen Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht ganz vernichtet. Je mehr daher der innerste Gehalt einer Dichtung auch in einem reichen und bezeichnenden Klange ihrer Sprache zum Ausdruck gekommen ist, um so mehr sollte man Bedenken tragen, diese eigenartige Schönheit durch die Musik zu verwischen und auf ein anderes Ausdrucksgebiet hinüberzuspielen. So manches der (komponierten und nicht komponierten) Gedichte Goethes — es sei nur auf das über die Maſsen herrliche: »An den Mond« hingewiesen — könnte hier als Beispiel herangezogen werden.

Treten wir nun unserer eigentlichen Aufgabe näher — wobei wir zunächst und vorzugsweise das Gebiet der Liedkomposition ins Auge fassen wollen — so wird sich uns zeigen, daſs der Standpunkt

des Komponisten dem Dichter gegenüber (oder das Verhältnis der Komposition zur Dichtung) sich nach dem Anteil bestimmt, den der Komponist seiner Musik an der Gesamtwirkung einzuräumen für angemessen findet. Je nachdem die Musik hinsichtlich dieses Anteils hinter dem Gedichte zurückbleibt oder sich ihm ebenbürtig oder überlegen zeigt, entstehen drei gesonderte Standpunkte, die, in dieser Aufeinanderfolge, zugleich ein Bild des geschichtlichen Verlaufs der Liedkomposition vor uns entrollen.

Das einfachste und deshalb am frühesten eingeschlagene Verfahren, einen Text in Musik zu setzen, besteht in der Erfindung einer Melodie, die, in rhythmischem Anschluſs an die Texteswortе, nur den allgemeinen Stimmungsgehalt des Textes wiederzugeben sich bemüht. Dieses Verfahren findet man beobachtet im Volkslied (dem Vorläufer des Kunstliedes) und im sogenannten volkstümlichen Liede, d. h. einem Kunstliede, das in der Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit seiner Haltung dem Charakter des Volksliedes nahezukommen sucht. Es handelt sich hierbei nur um die Erfindung einer schlichten, mehr oder weniger heiteren oder traurigen melodischen Weise (ohne oder mit einer sehr einfachen, harmonisch gehaltenen Begleitung), die die nüchterne Sprachform der Dichtung mit dem idealeren Gewand der Töne umkleiden und dadurch erst ermöglichen soll, daſs eine gröſsere Zahl gleichgestimmter Menschen an der Aussprache der in dem Gedichte niedergelegten Empfindungen teilnehmen kann. Wie schon derartige Volkslieder-Dichtungen sich nur in sehr allgemeinen Stimmungskreisen bewegen, wie sie nur solche Empfindungen austönen dürfen, die jeder an sich erlebt

hat oder in die er sich wenigstens mühelos hineinversetzen kann, so wird die Musik sich erst recht nur der nächstliegenden, leichtest auffaſsbaren melodischen und rhythmischen Wendungen bedienen dürfen und auf die Anwendung weiter hergeholter, einer ausgebildeteren Kunst angehöriger Mittel des Ausdrucks, wie z. B. Modulationen in nicht ganz nahe verwandte Tonarten u. dergl., verzichten müssen. Am reinsten treffen wir dieses Verhältnis beim wirklichen (unbegleiteten) Volksliede an, dessen Melodie wohl zugleich mit dem Texte, d. h. mit dem der ersten Strophe, entstanden zu sein scheint. Ob diese Melodie in demselben Grade auf die übrigen Strophen des Liedes passe, wie auf die erste, aus der sie hervorgewachsen ist, bekümmert das Volk wenig, und wenn auch in den meisten Fällen ein starker Mangel an Übereinstimmung bei dem allgemein gehaltenen Charakter der Melodien ausgeschlossen erscheint, so nimmt das Volk an einem solchen, wenn er vorkommt, doch keinen Anstoſs, das Interesse an dem stofflichen Inhalt steht eben hier so im Vordergrund, daſs ihm jener Mangel kaum zum Bewuſstsein kommt. Dasselbe Verhältnis tritt uns in den volkstümlichen Liedern, ja sogar in einem groſsen Teile wirklicher Kunstlieder älterer und neuerer Zeit entgegen, die schon nicht mehr nur rein melodischen Charakters sind, sondern durch eine, wenn auch einfache Begleitung in ihrer Wirkung unterstützt und näher bestimmt werden. Dadurch, daſs hier die Melodie durch die dem Volksliede noch fehlende Begleitung getragen und emporgehoben wird, gewinnt sie eine allmählich immer deutlicher hervortretende Herrscherstellung und erlangt endlich auch dem Text gegenüber eine selbständige künstlerische Geltung.

Aber mit dieser Selbständigkeit des melodischen Ausdrucks wächst keineswegs der Kunstwert der gesamten poetisch-musikalischen Schöpfung, so lange eben, wie wir für jetzt annehmen, die Musik nur dem allgemeinen Empfindungsgehalte des Textes zu entsprechen sucht. Die Folge ist vielmehr, dafs die Melodie, zwar unter Festhaltung des gegebenen Stimmungscharakters, einer rein musikalischen Anlage und Abrundung zustrebt und schliefslich auch ohne Worte verständlich und geniefsbar wird. Damit gestaltet sie sich aber zur Instrumentalmelodie und weicht ihrer Bestimmung aus, im engsten Verbande mit dem Texte zu wirken und aus ihm heraus erst verständlich zu werden. Denn je reizvoller und anziehender eine Melodie vermöge ihres selbständig-musikalischen Gehaltes dasteht, um so weniger wird sie des Zusammenwirkens mit den Textworten bedürfen, um so mehr wird sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf ihre eigenen Reize lenken und die Worte überflüssig erscheinen lassen. Das Lied: Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn — um nur Ein Beispiel anzuführen — unterscheidet sich, in einer geschickten Klavierbearbeitung vorgetragen, in nichts von einem der Lieder ohne Worte des Meisters und würde den Gedanken, dafs es ein Lied mit Worten sei, schwerlich im Hörer aufkommen lassen. So grofs die Zahl derartiger Lieder bis auf den heutigen Tag auch ist — und es sind nicht die am wenigsten verbreiteten — so sind sie doch weit davon entfernt, die Idealform des Kunstliedes zu vertreten, die vielmehr eine ganz anders geartete, innerlichere Beteiligung des musikalischen Elementes an der Gesamtwirkung des aus beiden Künsten sich ergebenden Doppelkunstwerkes bedingt.

Nicht um die Erfindung einer im günstigsten Falle der allgemeinen Stimmung des Gedichtes entsprechenden Melodie überhaupt handelt es sich bei der idealen musikalischen Wiedergabe eines Liedestextes, sondern um eine Melodie, die nicht nur im ganzen, sondern auch in ihren Einzelzügen dem individuellen Charakter des Textes angepafst ist. Denn nur eine solche wird sich im stande zeigen, mit diesem zu einer so innigen Einheit zu verwachsen, dafs von einer ebenbürtigen Anteilnahme beider die Rede sein kann. Ein diesem entsprechender Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber konnte aber erst Platz greifen, nachdem die lyrische Dichtung selbst ihre frühere volkstümliche, auf die Aussprache allgemeinen Lebenslagen entsprechender Empfindungen abzielende Richtung überwunden hatte und in den Bereich subjektiv gefärbten Empfindungsausdrucks eingetreten war. Wenn wir diesen Umschwung in der Entwickelung der lyrischen Poesie mit dem Auftreten *Goethes* als endgültig vollzogen ansehen, so erkennen wir in dessen jüngerem Zeitgenossen *Franz Schubert* den grofsen Meister der Töne, der nach den vereinzelten, übrigens oft mehr oder weniger noch arienhaften Anläufen Webers, Beethovens, Mozarts und früherer Meister, zum ersten Male durch seine geniale Begabung befähigt war, von der lyrischen Poesie Goethes und der sich ihm anschliefsenden Dichter in dem angegebenen Sinne musikalisch Besitz zu ergreifen.

Der Kernpunkt dieses neuen Standpunktes besteht darin, dafs die Lieder nicht mehr strophisch d. h. mit gleichbleibender Melodik in allen Strophen, in Musik gesetzt, sondern wie der darauf bezügliche Ausdruck lautet, durchkomponiert werden.

Hierbei wechselt nicht nur die Melodie in den verschiedenen Strophen, sondern es unterliegen auch die Begleitungsform, der Modulationsgang, das Tempo, ja bisweilen sogar die Taktart bedeutungsvollen Wandlungen, sobald es der dichterische Inhalt zu fordern scheint. Dafs ein solcher Stil leicht die Gefahr der Zersplitterung heraufbeschwört, liegt auf der Hand. Wie daher schon der Dichter darauf bedacht sein mufs, trotz mancherlei kleineren und gröfseren Abschweifungen die Einheit einer das Ganze durchziehenden Grundstimmung zu wahren, so unterliegt auch der Komponist dieser Verpflichtung, und um so mehr, als seiner Sprache das begriffliche Band versagt ist, mit dem der Dichter auch das Verschiedenartigste und Entgegengesetzte logisch auseinander zu entwickeln und zum organischen Ganzen zu verbinden weifs. Der Komponist wird sich daher die Gelegenheit nicht entgehen lassen dürfen, wo es geht, auf seine, die Grundstimmung malende Anfangsmelodie zurückzukommen und besonders, wenn es dem Sinne des Textes nicht widerspricht, die Schlufsstrophe der Anfangsstrophe gleich oder ähnlich zu gestalten, um dadurch seiner Schöpfung die hieraus entspringende Rundung und Einheitlichkeit zu sichern, wie sie sich bekanntlich auch in der Instrumentalmusik als die dem Wesen der musikalischen Kunst am natürlichsten entsprechende Form herausgebildet hat. Es braucht wohl kaum betont zu werden, dafs dieses Verfahren in vielen Fällen ohne Zwang und ohne Schablonenhaftigkeit nicht angewendet werden kann. Welcher genialen Abwandlung es aber in der Hand eines grofsen Komponisten fähig ist, dafür bietet das Schicksalslied von Joh. Brahms, wenn es auch freilich nicht in die eigentliche

Gattung des Liedes hineingehört, ein herrliches Beispiel. Wie uns hier der Meister aus den dissonanzenvollen Stürmen des Mittelsatzes in das lichte Cdur des Nachspiels hinüberleitet, um hier die Anfangsmelodie des Orchesters nochmals in überirdischer Verklärung an unserem Ohre vorüberziehen zu lassen, das wirkt zugleich rein musikalisch überaus befriedigend und beruhigend, wie noch mehr im Sinne einer inneren Versöhnung, die überdies in dem Gedankengange der Hölderlinschen Dichtung nicht zu finden war.

Ehe wir des Näheren auf diesen neuen Standpunkt eingehen, sei nur noch bemerkt, dafs, wie dieser schon vor Schubert nicht selten auftaucht, umgekehrt neben ihm die frühere strophische Kompositionsweise ihre Geltung behauptet hat und auch weiter behaupten wird, sobald es sich um Texte handelt, die in jeder ihrer Strophen gewissermafsen nur Einen Gedanken, Eine Empfindung in verschiedenen Wendungen zum Ausdruck bringen. Als Beispiele hierfür können unter den Schubertschen Liedern angeführt werden: »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«, »Ich denke dein« u. a., in denen die Rastlosigkeit des Wanderns, die Ungeduld des Liebenden, der stete Gedanke an den Geliebten den immer anders gewendeten Inhalt jeder Strophe bilden. Auch wird der volksliedartige Charakter eines Gedichtes, wie z. B. des Haiderösleins von Goethe, trotz seines in den einzelnen Strophen balladenmäfsig fortschreitenden Inhalts nur auf diesem Wege seinen zutreffenden musikalischen Ausdruck finden, wie es ja Schubert und Silcher, ja schon Reichardt, in ihren bekannten, unverkennbar geistesverwandten Kompositionen des Gedichtes so ansprechend dargetan haben.

Das Mittel, einem mehrstrophischen Gedichte wechselnden Inhalts auf musikalischem Wege genauer beizukommen, liegt also, wie erwähnt, in der verschiedenartigen musikalischen Behandlung der einzelnen Strophen. Die Verschiedenartigkeit brauchte vielleicht, den einfachsten Fall angenommen, nur in einer dem Inhalt entsprechend veränderten Melodik zu bestehen, während eine die Grundstimmung bezeichnende fortlaufende Begleitung das die einzelnen Strophen zum Ganzen einende Band abgeben würde. Eine in diesem Sinne wirksame Begleitung ist freilich unmittelbar verständlich nur zu ermöglichen, wenn der Text zur Erfindung eines eigenartig rhythmisierten Begleitungsmotivs geradezu herausfordert, wie es in den von *Schubert* gewählten dichterischen Vorwürfen so häufig und vielseitig zu beobachten ist. Man denke an das Murmeln des Bächleins in »Wohin?«, die fächelnde Bewegung des Windes in »Suleika«, die drehende Spinnbewegung in »Gretchen am Spinnrade«, an den eintönigen nächtlichen Ritt im »Erlkönig«, den »rasselnden Trott, holpernd über Stock und Stein« in »Schwager Kronos«, das Brausen des Sturms in der »Jungen Nonne«, die schaukelnde Wellenbewegung in dem Liede »Auf dem Wasser zu singen« u. v. a. In allen diesen Fällen hat der Komponist die Aufgabe der allgemeinen Stimmungscharakteristik zum grofsen Teile, wenn nicht vorwiegend, der Begleitung überwiesen. Wo der Text die beharrliche Durchführung eines und desselben eigenartig gestalteten Bewegungsmotivs nicht zuläfst, da mufs entweder mit der Melodie auch die Begleitung gewechselt werden (wie in den Liedern »Ich frage keine Blume«, »Wohin so schnell«, »Nur, wer die Sehnsucht

kennt« u. a.), oder es bleibt dem Komponisten dieses positive Mittel der Charakterisierung überhaupt versagt, er mufs sich — und das gilt natürlich auch für nicht durchkomponierte Lieder — mit einer einfachen harmonischen, dem Sinne des Textes wenigstens nicht widerstrebenden Begleitung begnügen und sich bezüglich der Charakteristik an die melodische Gestaltung zu halten suchen. Derartige Lieder (wie z. B. »Am Bach viel kleine Blumen stehn«) sind jedoch bei *Schubert*, wie bei allen berufenen Liederkomponisten, verhältnismäfsig selten, da doch die meisten Texte dem tiefer Blickenden Beziehungen offenbaren werden, die, wenn auch nicht immer durch eine so unzweideutige, natürliche Vorgänge nachahmende rhythmische Gestaltung, wie in den oben genannten Fällen, so doch in irgend einer andern Weise erkennbar in der Begleitung ihren Niederschlag finden können. Wie blüht und spriefst es »an allen Enden« in dem Liede »Frühlingsglaube«, wie schön ist in dem Liede »Rosamunde« der milde Dämmerschein des Vollmonds durch das festgehaltene, sich über der Singstimme hinziehende c der Begleitung gezeichnet worden, wie malt die so einfach gehaltene Begleitung das Aufschluchzen des unglücklich Liebenden in dem Liede »Der Müller und der Bach« und wie schön ist es gedacht und mit den einfachsten Mitteln ausgeführt, dafs jener schluchzende Rhythmus, auch da noch, wo die Stimmung des Liedes bei den Worten des Baches sonniger wird, fortfährt, den Untergrund der jetzt heiter bewegten Begleitung zu bilden, zum Zeichen, dafs die freundliche Zusprache des Baches bei dem Müller keinen Glauben findet! Ähnliche Beispiele eines leicht nachweisbaren, wenn auch nichts weniger

als aufdringlichen Zusammenhangs zwischen der Grundstimmung des Gedichtes und der besonderen Gestaltung der Begleitung könnten noch in Menge beigebracht werden.

Wenn hiernach die Begleitung, auch wo sie, wie in sämtlichen angeführten Fällen, nur untergeordnet, als harmonische Stütze, auftritt, einen wichtigen Anteil an der Gesamtwirkung des Liedes behauptet, so verbleibt doch der Melodie die Hauptaufgabe der Charakterisierung, namentlich soweit diese sich auf die genauere Zeichnung der feineren Stimmungsgrade und Stimmungswechsel, ja vielleicht gar auf die Ausmalung einzelner bedeutsamer Worte zu erstrecken hat. Das eigentümliche Wesen und die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dafs trotz dem engen Anschlufs der Melodie an den Empfindungsgehalt des Textes ihr musikalischer Zusammenhang nicht aufser acht gelassen werden darf, wofern überhaupt dem Liede ein selbständig musikalischer Wert zugesprochen werden soll. Dies festgehalten dürften die Fälle wohl nur als glückliche Ausnahmen zu bezeichnen sein, in denen die Möglichkeit einer solchen gleichmäfsigen Berücksichtigung der poetischen und der musikalischen Anforderungen dem Komponisten mühelos in den Schofs fiele. In den meisten Fällen wird es ohne mehr oder minder häufige und umfangreiche Zugeständnisse des Textes an die Musik oder der Musik an den Text nicht abgehen können. Als ein solches Zugeständnis des Textes ist es schon zu betrachten, wenn, aus rein musikalischen Gründen, gewisse Wörter oder Silben durch auf sie entfallende Betonungen oder hohe Noten eine Hervorhebung erhalten, die ihrer Bedeutung im Zusammenhang des Textes keineswegs

entspricht, ja vielleicht geradezu widerspricht. So in der Stelle: »Meine Mutter hat manch gülden Gewand« im »Erlkönig« *Schuberts* oder: »Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsteneien« im »Wegweiser« desselben Komponisten. Wenn in dieser Hinsicht den Liederkomponisten im allgemeinen etwas mehr Vorsicht anzuraten wäre, obwohl zuzugeben ist, daſs manches Derartige durch den Vortrag gemildert und ausgeglichen werden kann, so ist eine andere Freiheit des Komponisten dem Texte gegenüber unbedenklicherer Art: die Wiederholung oder die Umstellung einzelner Wörter oder ganzer Sätze und Teile eines Gedichtes. Schon die schlichte Wiederholung einer oder mehrerer Verszeilen lediglich zum Zwecke der Ausfüllung der musikalischen Periode hat nichts Anstöſsiges, sie wird aber geradezu zum Gewinn, wenn durch eine melodische, harmonische oder sonstige Änderung eine Steigerung, Vertiefung oder sonstige Färbung des Ausdrucks dabei erzielt und damit bisweilen die geheimsten, in den Worten nicht unmittelbar zum Ausdruck kommenden Absichten des Dichters enthüllt werden. So in dem Liede: Gute Nacht der »Winterreise« *Schuberts*, wo der Komponist in der Schluſsstrophe: »Schreib im Vorübergehen ans Tor dir: gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht« die letzten Worte: »an dich hab ich gedacht« zögernd und leise in Moll wiederholt, zum Zeichen, daſs das Gedenken eines schmerzlichen Anflugs nicht entbehrt. Anders verhält es sich in dem Liede: Gretchen am Spinnrade, wo der Komponist mit der Anfangsmelodie auch die ersten beiden Textzeilen am Schlusse wiederholt, teils um das Lied musikalisch abzurunden, teils um damit anzudeuten,

daſs nach den mancherlei leidenschaftlichen Aufwallungen die anfängliche Schwermut wieder Platz greift, wie ja auch der Dichter die Anfangsstrophe zu gleichem Zwecke inmitten des Gedichtes mehrmals wiederkehren läſst. Gröſsere nicht vom Dichter vorgeschriebene Wiederholungen finden wir beispielsweise in den beiden Liedern: Am Feierabend und Mein (in den Müllerliedern). Hier hat der Komponist mit Recht die ganze erste, den eigentlichen lyrischen Erguſs enthaltende Hälfte nach der zweiten, die in beiden Fällen mehr betrachtenden Charakters ist, wiederholt, um seinen Schöpfungen die sonst leicht gefährdete Stimmungseinheit zu sichern. Eine ganz eigenartige Freiheit nimmt sich *Mozart* im »Veilchen«, indem er am Schlusse des von ihm fast dramatisch behandelten Liedes gewissermaſsen aus dem Rahmen des Kunstwerks hinaustritt und durch Hinzufügung der Worte: »Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen« einen Abschluſs von entzückendem Liebreiz gewinnt.

Wie in allen diesen und ähnlichen Fällen der Text durch veränderte Betonungen, durch Umstellungen, Wiederholungen, kleine Zusätze (oder Auslassungen) sich den Bedingungen der musikalischen Gestaltung anbequemen muſste, so ist auch diese nicht immer in der Lage, ihre volle Selbständigkeit aufrecht erhalten zu können, sondern häufig gezwungen, der Eindringlichkeit des textlichen Ausdrucks zu Liebe sich zu Zugeständnissen und Opfern herbeizulassen. Die Ebenmäſsigkeit des melodischen und harmonischen Fortgangs wie die Symmetrie des architektonischen Aufbaus werden oft empfindliche Störungen erleiden müssen, wenn die neben der Schönheit als gleich hohes Ziel an-

zustrebende Ausdruckswahrheit zu ihrem Rechte kommen soll. Wie so mancher auffallende Melodieschritt (Die Wetterfahne, Der Wegweiser, Prometheus), so manche fernabführende Modulation (Der Neugierige, Pause, Der Doppelgänger), mancher plötzliche Wechsel des Taktes oder des Tempos (Frühlingstraum, Der Wanderer), manche durch Pausen unterbrochene Deklamation des Textes (Eifersucht und Stolz) u. ä. finden ihre zureichende Begründung nur in bestimmten Verhältnissen des textlichen Inhalts, denen auf anderem Wege musikalisch nicht beizukommen war! Zum höchsten Grade der Aufopferung ihrer formalen Selbständigkeit wird die Melodie solchen Dichtungen gegenüber gezwungen, die, weil sie selbst nicht in eine bestimmte dichterische Form gegossen sind und etwa der gleichmäſsigen Strophenbildung und des Reimes ermangeln, demgemäſs auch keine Anregung und keine Handhabe zur Anlegung einer wohlgegliederten musikalischen Form gewähren. Die Melodie verzichtet hier auf ihre sonstige periodische Geschlossenheit und bemüht sich nur, in mehr rezitativischer Weise, unter genauestem rhythmischen Anschluſs an den Text und unter sorgfältigster Auswahl der melodischen Intervalle, den dichterischen Gehalt Zeile für Zeile ins Musikalische zu übersetzen, nur hie und da zu einer gemesseneren, gefestigteren Melodik sich verdichtend. Zu dieser Art von Gesängen gehören u. a. die *Schubert*schen Kompositionen der *Goethe*schen Gedichte Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit, von denen die beiden ersten zudem nicht einmal die Einheit einer bestimmten Tonart festhalten. Hier — und am meisten im Prometheus — ist das Prinzip des Durchkomponierens zum Äuſsersten

getrieben und dadurch eine Zersplitterung eingetreten, die die Komposition als Ganzes musikalisch ungenieſsbar machen würde, wenn sie nicht durch die Fülle und Macht der sich logisch entwickelnden Gedankenfolge zusammengehalten würde. Nun ist ja aber auch der Prometheus kein lyrisches Gedicht, sondern ein dramatischer Monolog und als solcher vom Komponisten ganz richtig in einer von der Weise seiner lyrischen Gesänge völlig abweichenden Art behandelt worden.

Im ganzen muſs von dem Liede *Franz Schuberts* in seinen höchsten Ausstrahlungen gesagt werden, daſs in ihm die Idealform des Kunstliedes verwirklicht erscheint. Seine Melodik bezeichnet — ganz abgesehen von ihrem hohen Schönheitswerte — die richtige Mitte zwischen rein musikalischer Selbständigkeit und poetisch charakteristischer Ausdrucksfähigkeit, die Begleitung bleibt trotz ihrer stets eigenartigen, auf den Inhalt der einzelnen Lieder zugeschnittenen Haltung, von vorübergehenden Einzelheiten abgesehen, immer untergeordnet, Text und Musik tragen in notwendiger gegenseitiger Begünstigung wie Begrenzung ihrer Einzelwirkungen gleichermaſsen zur künstlerischen Gesamtwirkung bei.

Man erkennt schon hier die Gefahr, in die die Liedkomposition hineingedrängt werden muſste, wenn man bei dem von *Schubert* erreichten Standpunkte des Verhältnisses der Musik zum Texte nicht stehen blieb, sondern, wie es wirklich geschah, in dem gesteigerten Bestreben, den dichterischen Gehalt nicht sowohl musikalisch zu charakterisieren, als vielmehr mit den Mitteln der Musik völlig um- und neuzuschaffen, die Rechte und Grenzen der

musikalischen Mitwirkung immer mehr erweiterte. Indem so namentlich die Begleitung, als der Sitz des absolut musikalischen Elementes, immer selbständiger und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtiger sich gestaltete, indem sie im Verfolg dieser Richtung ihr schliefslich über den Kopf wuchs, mufsten als Endergebnis Gebilde zu Tage treten, die, als selbständig musikalische Gegenbilder des Textes, seiner Mitwirkung mehr oder weniger entraten konnten. Hiermit waren aber die Grenzen der zulässigen Behandlung des Liedes überschritten und dieses in eine Bahn hineingetrieben worden, auf der es in das reine Instrumentalstück umschlagen mufste. Nicht in ein Lied ohne Worte, im Sinne des eingangs erwähnten *Mendelsohn*schen Liedes: Auf Flügeln des Gesanges, sondern in das wirklich instrumental gedachte und ausgeführte Tonstück, ohne Rücksicht auf eine es beherrschende selbständige melodische Oberstimme.

Schon bei *Schubert* selbst finden sich die Keime dieser Richtung, indem er zuweilen in Einzelfällen den Schwerpunkt nicht nur der Stimmungscharakteristik, sondern der gesamten melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestaltung in die Klavierpartie verlegt, während die Singstimme entweder nur deklamatorisch behandelt ist oder doch nur als ein Hinzugefügtes erscheint. Man sehe, wie im »Nachtstück« die stimmungerweckenden fünf Einleitungstakte unmittelbar eine Oktave tiefer wiederholt werden, während die Singstimme nur rhapsodisch deklamierend sich hinzugesellt, bis sie erst mit dem 18. Takte eine feste melodische Haltung gewinnt, man bemerke, wie im »Prometheus« bei den Worten: »Ihr nährt kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch eure Majestät« die Klavier-

partie in ihrem mühsam sich fortwindenden vierstimmigen Satze eine selbständige und vollständige musikalische Illustration des dichterischen Gedankens entwirft, zu der die Singstimme nachträglich erst erfunden worden zu sein scheint, wie im »Ganymed« die Begleitung durch ihre motivische Selbständigkeit streckenweise die Singstimme fast entbehrlich machen könnte. Ein Beispiel einer durchgängig selbständigen und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtigen Klavierpartie bietet das Lied: »Letzte Hoffnung« aus der Winterreise, das in seinem instrumentalen Teile fast allein schon das beabsichtigte Stimmungsbild zerflatternder Hoffnung vor unser Ohr zaubert.

Dieses zunehmende Vordringen und Auswachsen der Klavierbegleitung zu einem für den Gesamtorganismus immer wesentlicheren und von ihm immer unlöslicheren Bestandteile ist eines der charakteristischsten Abzeichen der Lieder *Robert Schumanns* gegenüber denen *Franz Schuberts*, wenn es auch vielleicht zweifelhaft bleiben mufs, ob *Schumann* mit Bewufstsein diese Richtung eingeschlagen habe oder ob er durch seine vorangegangene ausschliefsliche Betätigung als Klavierkomponist unwillkürlich darauf geführt worden sei. Was sich schon bei einer flüchtigen Überschau der *Schumann*schen Lieder sogleich bemerkbar macht, ist die umfangreichere Ausnutzung des Klaviers zur Begleitung, sofern diese nicht mehr in dem früheren Grade möglichst unterhalb der Singstimme zu verbleiben sucht, sondern frei und ungehindert den ganzen Umfang des Klaviers sich zu nutze macht. Wie hierdurch einerseits die Ausdrucksfähigkeit der Begleitung gewinnen mufste, so erwuchs daraus auf der anderen Seite für die

Singstimme die Gefahr, in ihrer Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht bisweilen sogar erdrückt zu werden. Dieser Gefahr ist *Schumann* zumeist dadurch entgangen, dafs er den Faden der Melodie häufiger, als es früher geschah, unterbricht, um Raum für das zu gewinnen, was er nur durch ein selbständigeres Hervortretenlassen der Klavierpartie ausdrücken zu können glaubt. Indem er ferner das motivisch-melodische Gewebe sich gleichmäfsig über Singstimme und Begleitung verbreiten läfst, gelangt er zu einem in diesem Grade bis dahin nicht gekannten Zusammen- und Ineinanderwirken beider Ausdruckselemente. So feine Wirkungen *Schumann* auf diesem Wege erzielt und so wenig wir diesen Stil in seinen hierin charakteristischen Liedern missen möchten, da er mit der ganzen uns ans Herz gewachsenen Individualität des Meisters aufs Innigste zusammenhängt, so möchte er doch als ein absoluter Fortschritt in der Entwickelung der Liedkomposition nicht zu betrachten sein. Denn was dadurch auf der einen Seite für die Einheit des Kunstwerks gewonnen wird, wird nur zu leicht auf der andern der Kontinuität der Singstimme zum Opfer gebracht, die noch obendrein Gefahr läuft, auf den Charakter einer Instrumentalstimme zurückgeschraubt zu werden. Mit welcher Genialität *Schumann* diese Klippen zu umschiffen gewufst hat, das zeigen seine Lieder: »Der Nufsbaum«, »Dein Bildnis wunderselig«, »Im wunderschönen Monat Mai«, »Er, der Herrlichste von allen« u. v. a., die, so deutlich sie den neuen, von dem *Schubert*schen Ideal so abweichenden Standpunkt zum Ausdruck bringen, zu den köstlichsten Perlen der Literatur gezählt werden müssen. Ganz vereinzelt — in dem Liede: »Das ist ein

Flöten und Geigen« — findet sich bei *Schumann* der Fall, dafs die Singstimme von der Begleitung völlig überwuchert wird, indem diese ein ganz selbständiges, in sich beschlossenes lebhaft bewegtes Musikstück bildet, dem sich die einzelnen Zeilen des Gedichts, jedesmal durch längere Pausenreihen voneinander getrennt, in mehr schlicht erzählender, als melodisch ausdrucksvoller Weise hinzugesellen. *Schumann* hat, wie man sieht, diesem Liede, seinem Inhalt entsprechend, eine mehr dramatisch-anschauliche, balladenartige Behandlung zu teil werden lassen, für die allerdings andere Gesichtspunkte mafsgebend sind, als für die Komposition eines lyrischen Gedichts.

Mit der durch *Schumann* bewirkten Erhebung der Begleitung auf einen der Singstimme fast gleichwertigen Rang steht seine Vorliebe für längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele in engem Zusammenhang. Die in den von ihm benutzten Gedichten angeschlagenen Stimmungen schienen ihm öfter einer Einführung oder, in ihren verschiedenen Phasen, vermittelnder Übergänge oder endlich eines längeren Ausklingens zu bedürfen, um mit der ganzen, ihnen innewohnenden Stärke und Eigenart auf musikalischem Wege in die Seele des Hörers geleitet zu werden. Besonders sind es die Nachspiele, in denen sich *Schumann* oft nicht genug tun kann, indem er im Gegensatz zu *Schubert*, bei dem sie zumeist nur dem äufseren Abschlusse dienen, sich in ihnen bemüht, die Stimmung noch tiefer zu erschöpfen, weiterzuführen oder mit Früherem zu verknüpfen. Es sei mit Beziehung hierauf nur auf zwei der schönsten hierhergehörigen Beispiele, auf die Schlufsnummern der Zyklen »Frauenliebe und Leben« und »Dichterliebe« besonders hingewiesen. Wie sehr durch *Schumann*

Singstimme und Begleitung zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen worden sind, geht auch daraus hervor, daſs in vielen seiner Lieder (namentlich der »Dichterliebe«) die Melodie nicht zum kadenzierenden Abschluſs gebracht wird, sondern auf einem beliebigen Akkord und Intervall abbricht, um die allmähliche Herbeiführung des Schlusses der Klavierpartie zu überlassen.

Es ist schon angedeutet worden, daſs *Schumann* trotz aller seiner bewuſsten oder unbewuſsten Bemühungen um ein innigeres Ineinanderaufgehen von Singstimme und Begleitung den melodisch selbständigen Charakter der ersteren nicht aus dem Auge verliert. Wenn daher auch seine Lieder infolge ihrer beziehungsvollen Wechselwirkungen und der damit zusammenhängenden verwickelteren Anlage jener edeln Einfachheit und Volkstümlichkeit entbehren, die dem *Schubert*schen Liede nachgerühmt werden muſs, so stehen sie noch immer auf einem zwar eigenartigen, aber, den Anforderungen des Liedes als Kunstform gegenüber, durchaus berechtigten Standpunkt musikalischer Behandlung und überragen andrerseits das *Schubert*sche Lied noch an Poesie des Ausdrucks und liebevollem Versenken in die feineren Wendungen des dichterischen Gedankens.

Neben *Schumann* verdient *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hier nur eine flüchtige Erwähnung. Denn mit so schönen und individuell gearteten Gaben er uns auch auf dem Gebiete des Liedes beschenkt hat, so hat er doch, seiner klassizistischen Richtung entsprechend, den durch *Schubert* festgestellten Standpunkt der möglichsten melodischen Selbständigkeit der Singstimme und des untergeordneten Charakters der Begleitung in keiner Weise anzutasten versucht.

Die neuere Liedkomposition hat sich bezüglich ihrer grundsätzlichen Stellung zunächst den von Schubert und Schumann gegebenen Vorbildern angeschlossen, wenn auch bei ihren hier allein heranzuziehenden Hauptvertretern je nach ihrer Individualität gewisse Einzelmomente des musikalischen Ausdrucks eine besondere Hervorkehrung und Weiterbildung erfahren haben. So bei *Robert Franz,* der sich in seiner Melodik und der Behandlung seiner Begleitungen Schubert nahe verwandt zeigt, das kontrapunktische Element, das, als die Frucht seines Studiums Bachs und Händels, der Mehrzahl seiner Gesänge ein vornehm-ernstes Gepräge verleiht, so bei dem wieder *Robert Schumann* näherstehenden *Adolf Jensen* eine lebhaft pulsierende, prickelnde Rhythmik. Die Begleitungen Jensens sind noch mehr als die Schumanns aus der Klavierpassage, aus den Bedingungen der pianistischen Technik hervorgewachsen und dabei oft von solcher Fülle und solchem Reiz des klanglichen Ausdrucks, dafs sie zuweilen, wie in den Liedern: »Klinge, klinge, mein Pandero«, »Margreth' am Tore« u. a., allein vorgetragen, voll befriedigende Klavierstücke mit allen Reizen ihrer Gattung darstellen, zu denen die übrigens ebenso selbständige Singstimme nichts eigentlich Neues mehr hinzutut. Endlich hat auch *Johannes Brahms* die Liedkomposition — und zwar vorwiegend nach der harmonisch-modulatorischen Seite hin — mit neuen wertvollen Mitteln ausdrucksvoller Charakterisierung bereichert. Wenn schon Franz Schubert einer der genialsten Pfadfinder in dieser Hinsicht genannt werden mufs und man nicht ganz mit Unrecht gesagt hat, dafs es in der heutigen Musik kaum eine Harmonieverbindung gäbe, die

sich nicht mittelbar oder unmittelbar in seinen Werken vorgebildet fände, so begnügte er sich im einzelnen Liede doch nur mit einem engeren Kreise nahe verwandter Tonarten und trat nur aus zwingenden Gründen mit Entschiedenheit aus diesem Kreise heraus. Das Festhalten an der Grundstimmung auch in harmonischer Hinsicht erschien ihm gegenüber den Aufgaben der Kleinmalerei als das höhere Gebot. Brahms ist hierin einen Schritt weiter gegangen, indem er den im Vergleich zu Schubert freilich spärlicher fliefsenden Born seiner Erfindung dadurch fruchtbarer zu gestalten wufste, dafs er harmonisch weiter ausholte und die Charakteristik im einzelnen dadurch mehr zu vertiefen suchte, ohne doch damit die Einheitlichkeit der Gesamtstimmung irgendwie zu gefährden. Im besondern ist es die Entschiedenheit seiner weitausgreifenden Bässe, die seinen Gesängen zugleich Klarheit, Ernst und Würde verleiht. Dabei waltet überall die strengste Logik der harmonischen Führung, und wie seine Modulationen dem Stimmungsverlauf aufs Genaueste sich anschmiegen, so erscheinen wiederum seine Melodien als die notwendige Blüte der harmonischen Triebkräfte, die zu ihrer sinnenfälligen Entfaltung nur noch der mithelfenden Kräfte des textlichen Metrums bedurfte.

Alle diese Meister haben jedoch, so hoch auch ihr Kunstschaffen auf dem Gebiete des Liedes zu bewerten ist, der Entwickelung desselben, wie schon angedeutet, keine eigentlich neuen Bahnen eröffnet. Dadurch, dafs sie, bewufst oder unbewufst, in der Gefolgschaft ihrer grofsen Vorgänger Schubert und Schumann einherschritten, hatten sie sich von vornherein der Möglichkeit begeben, der zukünftigen Gestaltung des Liedes neue Richtlinien vorzu-

zeichnen. Es war vielmehr der übermächtige, vom Musikdrama *Richard Wagners* ausgehende Einflufs, der, wie auf allen anderen Gebieten musikalischen Schaffens, so auch auf dem der Liedkomposition — trotz der hier kaum nennenswerten eigenen Tätigkeit des Meisters — bestimmend wirken und sie in die neueste Phase ihrer Entwickelung hineintreiben sollte. Eine der grundsätzlichen Stileigentümlichkeiten des Wagnerschen Kunstwerks besteht, wie bekannt, darin, dafs in ihm die musikalische Charakteristik zum überwiegenden Teile ins Orchester verlegt, die Gesangspartien der Personen auf der Bühne dagegen mehr nur ausdrucksvoll deklamatorisch behandelt werden. Dafs dieses Prinzip für den komplizierten Organismus des Musikdramas seine Berechtigung hat, wenn auch unseres Erachtens nicht in der ausgedehnten und fast ausschliefslichen Anwendung, in der wir ihm in den hierfür bezeichnendsten späteren Werken R. Wagners begegnen, geht u. a. schon daraus hervor, dafs sogar ältere, auf dem Standpunkt der von Wagner verpönten »Oper« stehende Komponisten, wie vor allen Mozart in seinen Finales, seiner nicht entraten konnten, wenn es sich nicht um die Darstellung überströmender Gefühlsergüsse, sondern um ausdruckslose Erörterungen, Berichte u. dergl. handelte. Hieraus folgt nun schon, dafs im eigentlichen Liede (nicht in der Ballade) soweit es, wie es doch sein soll, lyrisch ist, jene Richtung grundsätzlich keine Stelle finden und höchstens nur da platzgreifen sollte, wo eben die reine Lyrik des Textes vorübergehend unterbrochen erscheint. Sollte ein Gedicht durchgängig eine derartige Behandlung zulassen, wenn nicht sogar bedingen, so gibt es sich eben dadurch als ungeeignet zum

Vorwurf einer Liedkomposition zu erkennen. Dafs man trotz alledem neuerdings sich in diese Bahn hat hineindrängen lassen, ja dafs man sich, im Zusammenhange hiermit, vielfach zur Komposition von Gedichten bemüfsigt gesehen hat, die einer Verbindung mit der Musik eher widerstreben als zugeneigt sind, das ist einer von den Fehlschlüssen, zu denen das auf seinem Gebiete ganz anderen Bedingungen unterliegende Vorgehen R. Wagners leider die Veranlassung gegeben hat.

Die neueste Richtung in der Liedkomposition hat demnach mit dem in den Liedern Fr. Schuberts zum ersten Male erreichten und von seinen Nachfolgern im grofsen und ganzen festgehaltenen idealen Verhältnis zwischen Musik und Dichtung grundsätzlich gebrochen und den Schwerpunkt der Gesamtwirkung ihrer Schöpfungen in einem Mafse auf die musikalische Seite verlegt, das der schlichten Natur des Liedes nicht mehr entsprechen will. Indem man sich nämlich der naturgemäfsen Forderung entzog, die ganze Fülle des Ausdrucks in die mit den Worten zusammenwirkende und an ihnen ihre Erläuterung findende melodische Tonlinie zu legen, und indem man statt dessen dem rein instrumentalen Teile die Aufgabe übertrug, nicht nur den allgemeinen Stimmungsuntergrund zu schaffen, sondern auch die Gedanken- und Gefühlswendungen im kleinsten und einzelnsten nach Möglichkeit selbständig und erschöpfend zu erläutern, sah man sich zu einer weit intensiveren Gestaltung der Begleitung als früher veranlafst. Man mufste den gesamten musikalischen Ausdrucksapparat in harmonischer, modulatorischer, rhythmischer und figurativer Hinsicht aufbieten, ja unter Umständen sogar von den Mitteln der virtuosen Klaviertechnik

Gebrauch machen, wenn man seine Absichten zu verwirklichen hoffen wollte. Damit verkehrte sich aber das Verhältnis der Singstimme, als der Trägerin des dichterischen Vorwurfs, zur Begleitung, indem das Ganze aus einem Gesangstück mit unterstützender und näher charakterisierender Begleitung sich in ein Instrumentalstück verwandelte, dessen vieldeutiger Inhalt durch die beigegebene Singstimme näher kommentiert und auf den aus den Textworten ersichtlichen besonderen Fall bezogen werden sollte.

Franz Liszt war der erste, der diesen hiermit näher bezeichneten Standpunkt zu dem seinigen machte — nicht zwar mit bewufster Absicht, sondern weil er der besonderen Art seiner genialen Begabung gemäfs nicht anders konnte. Der rhapsodische, sprunghafte, den äufseren Klangeffekt stark in den Vordergrund stellende Charakter der Lisztschen Erfindung, der schon für seine Instrumentalwerke, sogar die in festeren Formen auftretenden, wie die H moll-Sonate, bezeichnend ist, gibt auch seinen Liedern — einige wenige schlicht liedmäfsig gehaltene ausgenommen — ihr eigentümliches Gepräge. Das sind keine Lieder, sondern geistvolle Improvisationen eines poetisch empfindenden und mit den intimsten Wirkungen musikalischen Ausdrucks vertrauten Künstlergeistes. Es ist, als ob der Meister, dem durch eine Dichtung in ihm ausgelösten Schaffensdrange nachgebend, sich dem Klaviere vertraut habe, um die empfangenen Eindrücke in freier Phantasie, aber im festen Hinblick nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Worte des Gedichtes, in Töne umzusetzen. Nur so können wir uns Gesänge wie: Ein Fichtenbaum steht einsam, Die drei Zigeuner, Tristesse, Loreley u. a.

entstanden denken. Die Singstimme erscheint hier, wenn sie sich auch hie und da zu melodischerer Fassung verdichtet, im ganzen der Partie des Klaviers durchaus untergeordnet. Sie bewegt sich öfter nur auf einem Ton oder berührt nur Akkordtöne der gerade herrschenden Harmonie oder gibt nur eine Mittelstimme, während das Klavier die Melodie singt. Der Komponist selbst bestätigt die musikalische Unterordnung der Singstimme dadurch, dafs er häufig auch an Stellen, wo sie nicht etwa rezitativisch behandelt ist, die Vortragsbezeichnung: »Gesprochen« oder »Fast gesprochen« vorschreibt. Er betrachtet hier offenbar den Text nur als die erklärende Zugabe seiner musikalisch alles gebenden instrumentalen Phantasie. Diese selbst ist aber nichts weniger als ein musikalisch-logisch sich fortentwickelndes Instrumentalstück, sie zeigt vielmehr ihre Abhängigkeit von dem Einzelverlauf der Dichtung auf Schritt und Tritt in ihrem unruhigen, willkürlichen Modulationsgang, dem häufigen Taktwechsel, den eingestreuten Fermaten und Rezitativen, der fast zur Manier gewordenen Vorliebe für unaufgelöste Quartsextakkorde, dem öfter auf einer Dissonanz abbrechenden Schlusse u. dergl. Nehme und geniefse man die Gesänge, wie sie sind, als die individuellen Erzeugnisse eines eigenartigen, nur mit sich selbst zu vergleichenden Schöpfergeistes; als Vertreter ihrer Gattung bezeichnen sie einen Abweg, der, so anziehend er im einzelnen auch erscheinen mag, in seinem weiteren Verfolge sich immer mehr von dem sicheren Richtwege gesunder Weiterentwicklung entfernen müfste.

Von den Liederkomponisten der Gegenwart kommen als die führenden in erster Linie *Richard Straufs* und *Hugo Wolf* in Betracht, die sich mit

Entschiedenheit auf den neuen Standpunkt gestellt haben, wenn sie auch, auf der einen Seite noch über Liszt hinausgehend, in anderer Hinsicht dem Gattungsbegriff des Liedes wieder ersichtlich näher kommen als er. Was die Lieder dieser beiden zu ihrem Vorteil von denen Liszts unterscheidet, ist, dafs sie den rhapsodischen, improvisierenden Standpunkt aufgegeben und an Stelle der oft auseinanderfallenden, zerfliefsenden Haltung des Lisztschen Liedes wieder eine festere Form, ein kräftigeres Rückgrat gesetzt haben. Damit ist nun aber auch — im Zusammenhang mit dem bezeichneten allgemeinen neuen Standpunkt — der ganze Klaviersatz kompakter, rhythmisch und harmonisch inhaltsvoller, technisch unverhältnismäfsig anspruchsvoller und schwieriger geworden. Das gesamte Rüstzeug der modernen Klaviertechnik wird hier ins Feld geführt und erzeugt im Zusammenwirken der beiden am Liede beteiligten Künste einen Überschufs des musikalischen Elements, der in den extremsten Beispielen die Grenze des Zulässigen berührt, wenn nicht schon überschreitet. Lieder wie Cäcilie, Lied an meinen Sohn, Der Arbeitsmann von *Straufs*, Das Lied vom Wind, Der Feuerreiter u. a. von *Wolf* (von dessen Balladen ganz zu geschweigen) sind in ihren Instrumentalpartien Klavierstücke von virtuosem, ja orchestralem Glanz (wie ja der Feuerreiter nachträglich vom Komponisten auch orchestriert worden ist und eine ganze Reihe anderer Lieder in diesem Gewande sich in seinem Nachlafs gefunden hat), die den letzten Rest von Unterordnung unter die Singstimme abgestreift und sich zu Beherrschern derselben aufgeworfen haben. Ist in den genannten und vielen anderen Liedern der beiden Komponisten

die Singstimme vielfach ganz instrumental und rücksichtslos bezüglich der Sangbarkeit ihrer Intervalle behandelt worden, so zeigt uns Straufs beispielsweise in seinem »Morgen«, Wolf beispielsweise in seinem »Zitronenfalter im April«, dafs eine solche Behandlung nicht untrennbar von dem neuen Stile ist und dafs zu einem selbständigen stimmungsvollen Klavierstück eine Singstimme geschrieben werden kann, die bei völlig zwanglosem Aufgehen in die Klavierpartie ihren melodisch ausdrucksvollen und selbständigen Charakter nicht zu opfern braucht. Mehr aber noch als in der äufseren Überlegenheit der Klavierpartie über der Singstimme tritt jener Überschufs an Musik vielfach in ihrer inneren Ausgestaltung zu Tage. Und hier zeigt sich gerade Hugo Wolf von einer Neuheit, Kompliziertheit und Kühnheit, die auf den ersten Anblick der Lieder geradezu verblüfft, die vieles auf dem Papier hart und schroff, ja unmöglich erscheinen läfst, was bei der lebendigen Vorführung freilich meist eine mildere Beleuchtung erfährt, ja häufig zu unerwarteter Schönheit sich erhebt. In den Wolfschen Liedern verbirgt sich eine Kunst naturalistischer Kleinmalerei, die vor ihm unerhört war und die nur dem sich erschliefsen konnte, der nicht nur, wie bisher, die Texte nach ihrem Stimmungs- und Empfindungsgehalte zu erschöpfen, sondern die an die auftretenden Gestalten sich knüpfenden äufseren und inneren Vorgänge geradezu dramatisch anschaulich darzustellen und zu beleben als seine Aufgabe betrachtete. Mit dieser Verschiebung der Aufgabe war nun jede Schranke, die man früher der Begleitung als solcher willig gezogen hatte, gefallen und es gab kein Mittel, keine Verbindung und Häufung von Mitteln musikalischen Ausdrucks

mehr, die nicht in den geeigneten Fällen zur Erreichung des Zweckes in Bewegung zu setzen waren. Man sehe den schier unerschöpflichen Reichtum der ganz neuartigen und in jedem Liede wechselnden Begleitungsrhythmen, die häufig kettenartigen Folgen von Dissonanzen (z. B. im Verlassenen Mägdlein), die Fülle gewagtester, oft bedenklichster Modulationen und enharmonischer Verwechselungen (Mignonlieder, Suleikalieder u. a.) — alles Dinge, die, sonst ungewöhnlich, der Wolfschen Schreibweise zur Natur geworden sind —, um einen Begriff der Universalität dieser musikalischen Behandlung zu gewinnen.

Je intensiver und je inniger angepafst an den textlichen Vorwurf in allen seinen Einzelheiten die in den Klavierpartien seiner Lieder niedergelegte Musik Wolfs erscheint, um so mehr überwuchert sie auch innerlich die Singstimme, der dann häufig nur die Aufgabe verbleibt, sich in ihrer Melodik mit diesen seltsamen Modulationsgängen abzufinden, so gut es eben geht. Die Begleitung gestaltet sich dann wohl zu einem Tongewebe, zu dessen vielfach sich kreuzenden Fäden die Singstimme nur einen neuen Einschlag bildet (Peregrina II, Mignon III, »Wenn ich dein gedenke« aus dem Buche Suleika u. a.), anstatt den, wenn auch an der Charakteristik stark mitbeteiligten, Untergrund abzugeben, von dem sich die Singstimme, als die vor und über allen anderen zu uns redende, so wirksam als möglich abzuheben hätte. Bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit Hugo Wolfs braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dafs sich unter seinen Liedern auch solche einfacherer Struktur vorfinden, wie z. B. das Jägerlied, der Tambour, die Fufsreise, die sich höchstens

durch ihre gröſsere modulatorische Freiheit von dem klassischen Liede Schuberts und Schumanns unterscheiden. Auch das Lied Nachtzauber möchten wir seiner freien melodischen Haltung wegen hierher rechnen, obwohl die Begleitung einen solchen Sprühregen von Dissonanzen entwickelt, daſs eine reine konsonante Wirkung darin überhaupt nicht zu Worte kommt. Alle diese und ähnliche Lieder, in denen die Singstimme völlig selbständig dasteht, kommen für uns hier nicht in Betracht, wo es uns nur darauf ankam, die Richtung festzustellen, in die die Liedkomposition gegenwärtig an der Hand ihrer berufensten Vertreter hineingetrieben ist.

Daſs der hiermit erreichte Standpunkt des Liedes hinsichtlich des Verhältnisses der Musik zur Dichtung den Gegenpol desjenigen bezeichnet, der im Volksliede, dem Vorläufer des Kunstliedes, seinen Ausdruck gefunden hatte, ist ohne weiteres klar. Dort, im Volkslied, ein Überragen des textlichen Stoffes, dem die Musik, auf die nähere Charakterisierung durch das Mittel der Begleitung überhaupt verzichtend, nur in allgemein gehaltenen melodischen Wendungen beizukommen sucht; hier das heiſse Bemühen, den ganzen Ausdrucksgehalt der poetischen Unterlage mit allem, was etwa noch zwischen den Zeilen zu lesen ist, musikalisch zu umfassen und mit den Mitteln einer nach allen Richtungen verfeinerten Kunsttechnik in ein Tonwerk umzugieſsen, dessen Schwerpunkt durchaus in seinem instrumentalen Teile gelegen ist, während die Singstimme, so sehr sie als Trägerin des Textes eine bedeutungsvollere Behandlung beansprucht, nur als eines der mannigfachen nebengeordneten Einzelelemente des Ausdrucks, aus denen sich die Wirkung des Ganzen zusammensetzt, in Betracht

kommt. Ein weiteres Verfolgen dieser Richtung verbietet sich von selbst, da es nicht anders als zur Negierung der Gattung führen müſste. Denn die Konsequenz wäre das Melodram, als in welchem der Singstimme der letzte Rest musikalischen Ausdrucks entzogen und die musikalische Charakteristik in ihrem ganzen Umfange dem instrumentalen Teile überwiesen worden ist.[1]) Diese Gefahr zu erkennen und dem Sichverlieren in eine vom ästhetischen Standpunkte aus mindestens anfechtbare Kunstgattung mit allen Kräften entgegenzuarbeiten dürfte daher gegenwärtig als die vornehmlichste Aufgabe unserer Liederkomponisten zu betrachten sein. —

Ich kann es mir nicht versagen, als Schluſsverzierung meiner Ausführungen ein Wort Goethes folgen zu lassen, das für das Verhältnis des Komponisten zum Dichter in der Liedkomposition von grundsätzlicher Bedeutung ist. Der durch sein Lehrbuch der Komposition bekannte Musikschriftsteller *J. C. Lobe* hatte sich, als Mitglied der Hofkapelle in Weimar, im Jahre 1820 mit der Bitte um ein Empfehlungsschreiben an Zelter in Berlin schriftlich an den Altmeister gewandt, da er nicht den Mut fand, sein Gesuch mündlich vorzubringen. Über sein Erwarten wurde er für den andern Tag zu Goethe befohlen, der ihn selber zu sprechen wünschte. Es entspann sich sogleich ein Gespräch über musikalische Dinge, in dessen Verlauf ihn

---

[1]) Als ein Übergang zum Melodram möchte das Lied: »Ein Ton« von *Cornelius* zu bezeichnen sein, sofern hier der Komponist, mit sinniger Bezugnahme auf den Text, die Singstimme durchgehends auf den Ton h deklamieren läſst, während er den eigentlichen melodischen Faden, der zumeist über der Singstimme liegt, in die Klavierpartie hineingewoben hat.

Goethe über seine Ansicht über Zelters Lieder befragte. Unverhohlen sprach sich Lobe (»Aus dem Leben eines Musikers«, Leipzig 1859) dahin aus, daſs sie ihm in der geistigen Auffassung »bedeutend und treffend ausgedrückt«, in der Form dagegen »antiquiert« erschienen. Die Melodie sei zwar immer charakteristisch deklamiert, accentuiert und rhythmisiert, aber die Begleitung bestehe nur aus veralteten Tonfiguren und entbehre der so notwendigen inneren Beziehungen zum Gefühlsinhalte des Textes. Die Musik werde hoffentlich einmal dahin gelangen, daſs jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zum Ausdruck des Gefühls liefere. Nachdem Lobe auf Goethes Wunsch seine Behauptungen durch Vorspielen einiger Beispiele von Zelter und Beethoven zu erhärten versucht hatte, sagte Goethe: Gut, die Welt bleibt nun einmal nicht stille stehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reiſst und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, daſs mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, daſs jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja man sollte meinen, sie müſste schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genuſs an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage,

und Sie werden wohl tun, wenn Sie diese fleifsig nicht nur durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch ihre Beseitigung der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird.«

Ein schönes und tiefes Wort in seinem Kern, das angesichts der bekannten Unvertrautheit des Dichterfürsten mit musikalisch-technischen Dingen unsere Bewunderung seiner wunderbaren Intuition nur noch zu steigern geeignet ist.[1])

---

[1]) Das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diese interessante Äufserung Goethes gelenkt zu haben, gebührt Herrn *Wilhelm Mauke*, der sie in seiner Broschüre: Das neue Lied (Minden 1901), in der er sich zum Sachwalter der neuesten Richtung in der Liedkomposition aufwirft, als neues Beweisstück für die nach seiner Meinung aufser Zweifel stehende Unwissenheit, Verständnislosigkeit und Rückständigkeit des grofsen Dichters in musikalischen Dingen heranzieht.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Der evangelische
Kirchenmusikstil.

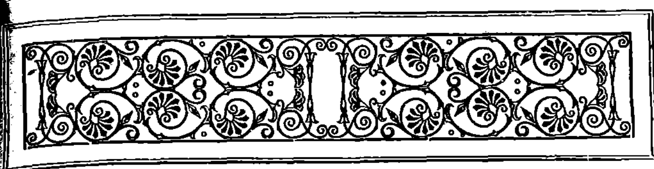
Von

Ernst Rabich.

Musikalisches Magazin, Heft 26.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1909



Der evangelische Gottesdienst bietet durch Jahrhunderte in seiner musikalischen Ausgestaltung ein buntes Bild. Der gregorianische Choral, das neue protestantische geistliche Volkslied, alte katholische Gesänge und Messensätze, neue evangelische Kunstgesänge mußten sich miteinander vertragen. Neben der deutschen Sprache behauptete auch die lateinische einen hervorragenden Platz, wurden doch noch zur Zeit Bachs, also 200 Jahre nach Luther, ganze Teile der katholischen Messe in ihrer Originalgestalt in Leipzig aufgeführt. Nach und nach trat der musikalisch-liturgische Teil und damit das katholische Moment in den Hintergrund. Die Predigt sollte nach Luthers Auffassung der vornehmste Teil des Gottesdienstes sein, sie wurde aber allmählich der Gottesdienst überhaupt. Man vergaß ganz, daß es religiöse Bewegungen im Gemütsleben gibt, für die das Wort zu plump ist, Regungen, für die nur die heiligen Klänge der Musik eine Resonanz finden. Die nüchterne Auffassung des religiösen Lebens setzte sich über das Unwägbare und Unsagbare im Seelenleben hinweg, das sich nicht in Worten äußert, sondern durch jene Stimmung verrät, in der der Gläubige kein Wunder des Herzens mehr wunderbar findet. Nun darf man freilich nicht sagen, daß nur Verständnislosigkeit die Zurückdrängung des musikalisch-

liturgischen Teils herbeigeführt habe, eine gewisse Schuld trug auch die Kirchenmusik selbst durch ihren opernhaften, sentimentalen Ausdruck, der namentlich in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Verweltlichung führte. Wenn daher der musikalische Teil wieder zu Ansehen kommen sollte, so mußte auf seine Veredelung hingearbeitet werden.

Dies erkannt und dafür mit aller Kraft eingetreten zu sein, ist das Verdienst des Heidelberger Rechtsgelehrten *Anton Friedrich Justus Thibaut.* Er schrieb das epochemachende Buch: „Über Reinheit der Tonkunst." Thibaut will den Tempel reinigen von aller Instrumentalmusik, die ihm unrein und unheilig erscheint, und will nur die reine Vokalmusik zulassen, und zwar jene, welche im keuschen Palestrinastil geschrieben ist. Einen tatkräftigen Verfechter seiner Theorie fand er in *Eduard Grell.* Auch dieser sah in dem Emporblühen der Instrumentalmusik ein Zeichen des Verfalls der Musik und verlangte energische Pflege der a cappella-Werke aus dem 16. Jahrhundert. Als Direktor der Berliner Singakademie und als Komponist von Motetten und einer sechzehnstimmigen Messe setzte er seine Ansicht in die Tat um. Und diese Ansicht wurde die herrschende. Wir wollen dies nicht beklagen, auch wenn wir auf anderem Standpunkte stehen, denn die von Thibaut und Grell eingeschlagene Richtung ist für die evangelische Kirchenmusik segensreich geworden. Sie hat in den Gemeinden und Chören den Sinn für strenge Kirchenmusik geweckt und durch stärkste Betonung der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts — die im Mittelpunkt aller Kirchenmusik stand — eine Einheitlichkeit der musikalischen

Ausgestaltung des Gottesdienstes erzielt, die frühere Zeiten nicht einmal angestrebt haben. Die Kirchenchöre wurden durch das Studium der alten Meisterwerke, welche keine instrumentale Unterstützung zuließen, auf eine höhere Stufe ihrer Leistungsfähigkeit gebracht, und das Schaffen der Tonsetzer bekam eine bestimmte in die Tiefe gehende Richtung, die Musikwissenschaft beschäftigte sich eingehend mit jener Epoche der Blütezeit des evangelischen Kirchengesanges und förderte manches Neue über die alten Kirchentonarten zutage, das in der Musikpraxis bereichernd wirkte.

Nun ist es aber eine häufige Erfahrung, daß eine Geistesrichtung, die für einen bestimmten Zeitabschnitt segensreich wirkt, allein herrschend auf die Dauer Unheil im Gefolge hat. Zur dauernden, allein selig machenden Richtung erhoben, mußte die Thibaut-Grellsche Richtung in der Kirchenmusik zu einem Purismus führen, in dem das musikalische Leben nach der schöpferischen Seite hin erstarb und die musikalische Formel zum Evangelium wurde. Dieser Richtung gilt das einmal aufgestellte Prinzip alles, und was nicht in das Prinzip hineinpaßt, verwirft sie. So mußte sie auch notwendigerweise die kirchlichen Werke des größten deutschen Kirchenkomponisten Joh. Seb. Bach, des Vertreters der Instrumentalmusik und kühnen Neuerers auf harmonischem Gebiet, verwerfen. In ihr Prinzip paßt überhaupt kein schöpferisches Genie, sie kann nur Nachahmer des Stils aus dem 16. Jahrhundert brauchen, und nirgends ist wohl das Beckmessertum mehr an der Arbeit gewesen als in ihr — vielleicht von ihrer Parallelerscheinung in der katholischen Kirche, dem Cäcilianismus, abgesehen —, denn tatsächlich war nicht der Geist

eines Tonstückes maßgebend, sondern die Befolgung der Formel. Kein Wunder, wenn viele bedeutende Tonschöpfer das Gebiet der gottesdienstlichen Kirchenmusik gar nicht betreten haben, da sie ihre eigene Individualität nicht aufgeben und ihrem Schaffen keine engen Grenzen setzen lassen wollten.

Erst die neueste Zeit mit ihrem größeren Interesse für liturgische Fragen ist weitherziger geworden. Durch zahlreiche Vorführungen Bachscher Werke im Rahmen des Gottesdienstes belehrt, ist sie Neuerscheinungen auf kirchlich-musikalischem Gebiete, auch wenn diese eine persönliche Note tragen, zugänglicher. Und so erscheint der Augenblick günstig, die beengenden Fesseln abzuwerfen und die Grenzen für den musikalischen Kirchenstil zu erweitern.

Man wird sich freilich hüten müssen, genau anzugeben, wo diese Grenzen zu finden sind. Wer will den Begriff „Kirchenmusik" definieren? Was heute als streng kirchlich gilt, ist früher vielleicht als das Gegenteil empfunden worden. So kann ich mir nicht denken, daß die Gemeinde zur Zeit Luthers, wenn sie im Gottesdienst die Melodie zu: „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" auf einen kirchlichen Text sang, diesen Gesang als besonders kirchlich empfunden habe. Uns aber gilt gerade diese Melodie als eine der würdigsten und kirchlichsten. Auch kann ich mir denken, daß in späteren Jahrhunderten, wenn man Wagners Lohengrin nur noch dem Namen nach kennt, gewisse Lohengringänge, die man heute auf das Peinlichste vermeiden muß, in der Kirchenmusik sehr erbauend wirken.

Muß ich demnach davon absehen, eine Definition

des Kirchenstils zu geben, so weiß ich doch eins genau, nämlich, daß ich den Choral als echte, rechte Kirchenmusik empfinde, und daß ich diese Empfindung mit Millionen Christen teile. An diesem Choral haben wir nun einen Führer, der auch den Meistern des a cappella-Gesanges Leitstern gewesen ist. Doch soll uns der Choral nicht in dem Sinne Führer für das musikalische Schaffen sein, wie jenen und den Cäcilianern in der katholischen Kirche, die nur die auf der Diatonik aufgebaute Musik als kirchlich anerkannten, weil die Choralmelodien diatonisch sind. Gerade auf die Fortentwicklung des Chorals legen wir den Schwerpunkt.

Der Choral hat die wunderbare Eigenschaft, seit Jahrhunderten derselbe zu sein und doch immer ein anderer. In seinen Tonschritten enthält er Ewigkeitswerte, denen keine Zeit etwas anhaben kann, in Rhythmus und Harmonie aber auch wandelbare Eigenschaften. Ursprünglich ist er einstimmig gedacht, seine metrischen Verhältnisse knüpften eng an die der Sprache an und waren infolgedessen reich ausgebildet. Der Rhythmus wurde mit der Zeit einfacher bis zu einem Gesange in gleichlangen Noten, anstelle der sprachlichen traten musikalische Metren, die die Unterlage verschiedener Texte ermöglichten. Ein wunderbares aus dem Geiste der alten Kirchentonarten geschaffenes harmonisches Gewand gaben ihm die alten Meister des unbegleiteten Gesangs. Dann kam Johann Seb. Bach und stellte sich in bewußten Gegensatz zu ihnen. Seine Choräle sind aus dem Textinhalt geboren. Die bekannten klagenden Halbtonschritte auf die Worte: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein" und der berühmte Schluß des Choralverses: „Wenn ich einmal soll scheiden" auf

die Worte „kraft meiner Angst und Pein“ sind einige Beispiele von Tausenden, wie Bach bestrebt war, im Ton liebevoll dem Worte nachzugehen. Um seine Tonsprache ausdrucksvoller zu gestalten, setzte er dem Cantus firmus kühn geschwungene selbständige Melodien in den contrapunktierenden Stimmen gegenüber, die mit jenen und unter sich kontrastierten und sich gegenseitig hoben. Auf die alte Dreiklangskeuschheit verzichtend wandte er alle harmonischen Mittel an, die seiner Zeit geläufig waren. Und wenn der Choral als Kunstgesang bisher ohne Begleitung gesungen wurde, so tritt Bach auch hierzu in einen bewußten Gegensatz, indem er seinen Choral mit Orchestermusik begleiten läßt. Daß Thibaut dem Bachschen Choral verständnislos gegenüberstand und ihn unfruchtbar für die evangelische Kirche nannte, beweist, daß dieser sonst so verdienstvolle Mann dooh nicht ganz in den Geist der Kirchenmusik eingedrungen war, daß ihm Prinzipien höher standen als lebendiges Gefühl.

Im Bachschen Choral haben wir die ergreifendste Musik, welche die evangelische Kirche besitzt. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, daß er die letzte Möglichkeit der Entwicklung darstellt; freilich bis jetzt ist er unübertroffen. Bach ist heute noch modern, zwar nicht in jeder Note seiner Gesamtwerke, wohl aber in jeder Note seiner Choräle. Ihm nachzufolgen, nicht in der äußeren Form, sondern dem Geiste nach, muß das Bestreben des modernen Kirchenmusikers sein, d. h. er muß wie Bach die Stimmen zu freien Individuen machen, die befähigt sind, für das Wort den treffendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Dabei darf er auch vor modernsten Zusammenklängen nicht zu-

rückschrecken. Am erfolgreichsten hat diesen Weg Max Reger beschritten. Seine Choräle sind dem Geiste nach echt bachisch, den Harmonien nach echt regerisch.

Die Erweiterung des Begriffes Kirchenmusik wird in erster Linie dem Gemeindegesange zu gute kommen. Eine Durchsicht der in den evangelischen Gemeinden gebräuchlichen Choralbücher zeigt, daß alle Bearbeiter — mit nur wenigen Ausnahmen — bestrebt gewesen sind, mit einfachen Dreiklängen auszukommen und möglichst neutrale Harmoniefolgen zu wählen, d. h. solche, die vieldeutig sind und sich deshalb den verschiedensten Textunterlagen fügen. Auch in Zukunft wird diese Art von Choralbüchern nötig sein wegen jener Organisten, die höheren Aufgaben nicht gewachsen sind. Die talentvolleren Organisten aber werden nicht damit zufrieden sein dürfen, die Choralmelodien in ein nach einem bestimmten Schema gefertigtes harmonisches Gewand zu kleiden, sondern sich bemühen müssen, ihnen Harmonien mit ganz bestimmtem Ausdruck zu geben.

Wie dem Gemeindegesang muß die Erweiterung des Begriffs Kirchenmusik auch den Chorkompositionen zu gute kommen. Der Komponist ist nicht mehr gezwungen, zu altertümeln und sich einer ihm im Grunde fremden Tonsprache zu bedienen. In einer Spruchkomposition von Georg Schumann findet man die Accordfolge Des dur, A dur, E dur, Des^5, Des. Der Vertreter des reinen Vokalstils wird sich wegen dieser Stelle bekreuzigen, und doch sind es wundervolle fromm wirkende Tonverbindungen. Wenn erst jene Engherzigkeit geschwunden ist, die den Wert einer kirchlichen Komposition danach bemißt, ob die

Weise der alten Herren fein gewahrt ist, dann wird sich ähnliches Neuland in vielen Kompositionen finden und die Freiheit im Schaffen die bedeutenden Talente unserer Zeit reizen, sich mehr als seither der Kirchenkomposition zuzuwenden. Das letztere ist nötig; denn es herrscht Mangel an passenden Gesängen für die evangelische Kirche. Dieser Mangel ist daher gekommen, daß die Gegenwart kein sogenanntes Motettensingen — ein Stück Konzert im Gottesdienst — mehr kennt oder doch nicht kennen sollte. Der Chorgesang hat sich organisch und einheitlich der Gottesdienstordnung einzufügen, seine Texte müssen liturgisch sein, so lautet die Vorschrift. Nun ist man aber jahrhundertelang in der Wahl der Texte sehr sorglos gewesen und hat auf liturgische Bedürfnisse wenig Rücksicht genommen, und daher sind wir trotz des scheinbaren Reichtums arm an liturgischen Chören. Für den Chorgesang am Anfang des Gottesdienstes, für den Introitus, gibt es allerdings genügend Material, aber für Chorgesang nach der Schriftverlesung oder dem Glaubensbekenntnis oder nach der Predigt zeigt sich auffallender Mangel.

Die neue Auffassung des Wesens der Kirchenmusik muß auch auf die kirchlichen Instrumentalkompositionen einwirken. Dabei kommen wir auf die Frage, ob die Instrumentalmusik überhaupt im Gottesdienst zuzulassen ist. Wie ich anfangs schon ausführte, wurde diese Frage von den Vertretern des reinen Stils verneint. Gegen die Anwendung der Orgel hatten allerdings auch sie nichts einzuwenden. Als Begleitinstrument für den Gemeindegesang war sie ein notwendiges Übel, das nur nicht auf den mehrstimmigen Kunstgesang ausgedehnt werden durfte. Ihre Berechtigung in der

Kirche wird auch heute von niemand bestritten, die an vielen Orten gebräuchliche Begleitung des Gemeindegesangs durch Posaunen ebensowenig. Sie ist ja nur eine Ergänzung des Orgeltones, um die Feierlichkeit des Gemeindegesangs zu erhöhen. Thibaut sagt, daß allen Instrumenten, mit Ausnahme der Posaune, Reinheit, Fülle und Prallkraft fehlten, um die Gottesräume auszufüllen, und daß die Gefühle sofort in das Weltliche hinüberschweifen, sobald die Instrumente tätig werden. Mit den Instrumenten könne man nur das Graziöse, Flüchtige, Hüpfende, Rauschende, Stürmische, Tändelnde darstellen, deshalb gehörten sie eben nicht in die Kirche. Launig fügt er hinzu: Stellt doch jedes Ding an seinen Platz! Rosenrot und hellgelb sind sehr schöne Farben, und doch ist Christus mit einem hellgelben Mantel und rosenroten Gürtel nicht zu ertragen. Hätte Thibaut die Todesverkündigung aus Wagners „Walküre“ oder dessen „Parsifal“ hören können, er würde dann auch gewußt haben, daß die Instrumentalmusik für die tiefsten und heiligsten Regungen der Menschenseele einen Ausdruck findet. Was die Reinheit betrifft, so dürfte die Orchestermusik mit größerem Rechte einen Platz im Gottesdienst behaupten, als die Orgel, denn der Bläser und Spieler benutzt nicht wie der Orgelspieler die temperierte Stimmung, sondern gibt wie der Sänger — oder soll es doch tun — die reine Tonhöhe an. Bei ihm sind cis und des in Wirklichkeit verschiedene Töne, während sie es beim Orgelspieler nur in der Idee sind. Aus alledem geht hervor, daß keine Veranlassung vorliegt, die Instrumentalmusik grundsätzlich aus dem Gottesdienste auszuschalten.

Freilich zunächst werden wir im evangelischen Gottesdienst keine selbständige Orchestermusik

zulassen können. Denn Wirkungen, wie sie der Kirche würdig sind, könnten nur von einem größeren Orchesterapparat hervorgebracht werden. Ein solcher aber kann nicht nur kurze Stücke ausführen, und für längere findet sich im Gottesdienst zurzeit keine Gelegenheit, sie würden die Symmetrie des Ganzen stören. Wir können deshalb vorerst der Orchestermusik nur eine dienende, begleitende Stellung einräumen. Als solche ist sie aber von großer Wichtigkeit, wie die Bachschen Kantaten beweisen.

Eine besondere Stellung in der Liturgie nimmt der Altargesang des Geistlichen ein. Man hat kaum das Recht, ihn in Verbindung mit dem Vorhergehenden zu behandeln, denn er gehört mehr in das Kapitel „Sprechen“ als in das „Singen“. Bei ihm kommt es darauf an, daß das Wort in erster Reihe deutlich verstanden wird. Die Deutlichkeit im Sprechen oder Singen beruht aber im wesentlichen auf deutlicher Aussprache der Konsonanten. Der Konsonant jedoch unterbricht den Tonstrom, der Gesangston wird durch seine scharfe Hervorhebung zum gehobenen Sprechton. Darf dieser Altargesang nun von der modernen Musik beeinflußt werden? *Schöberlein* sagt „Nein“, wie es von seinem Standpunkt aus wohl kaum anders zu erwarten ist. Er sagt wörtlich (T. I. S. 9): „Daß ein moderner Ton der Musik in die Liturgie übergehe, kann die Kirche nicht wünschen, ja sie muß sich ernstlich dagegen verwahren und sorgsamst davor schützen“. Und Prof. Dr. *Herzog* in München meint in der Vorrede zur bayrischen Agende: Die unpassenden, zum Teil ganz unkirchlichen Melodien zum Segen und zu den Einsetzungsworten aus neuerer Zeit mit meist modernen künstlichen

Harmonien müssen, wo sie im Gebrauch sind, mit aller Energie beseitigt werden.

Ich lasse zu dieser Frage die Erfahrung reden. In den Coburg-Gothaischen Kirchen wird der Segen nach einer altkirchlichen Melodie gesungen, die eine ziemlich moderne Orgelbegleitung hat, so modern, daß ein Beurteiler unseres Choralbuchs, Prof. *A. von Jan* in Straßburg, ganz ratlos vor ihr stand, wie er seinerzeit schrieb. Wir — die Herausgeber des Choralbuchs — haben uns trotzdem nicht entschließen können, diese Begleitung — welche wir aus früheren Auflagen übernommen haben — zu opfern, aus dem einfachen Grunde, weil sie durch Jahrzehnte ihre Existenzberechtigung nachgewiesen hat. Allgemein findet man sie außerordentlich stimmungsvoll und ist der Meinung, daß sie den Gesang besser trägt, als die Dreiklänge, welche altkirchliche Kunst ihr gegeben.

Damit will ich aber nicht gesagt haben, daß der Altargesang modernisiert werden müsse. Als Begleitung hat er gewöhnlich im strengen Stil Tonika-Dominant- und Unterdominantdreiklänge. Sind diese überhaupt unmodern? Dann ist auch Liszt unmodern. Auch Richard Strauß und Max Reger benutzen sie tausendfach, und wenn einer dieser beiden beauftragt würde, den Altargesang mit einer Begleitung zu versehen, er würde vielleicht auch nur einfache Grund-Dreiklänge wählen. Denn die moderne Musik besteht doch nicht etwa darin, daß nur übermäßige, verminderte und doppelt verminderte Dreiklänge, große und verminderte Septimen-, Nonen- und Dezimenaccorde gebraucht werden. Der Unterschied gegen früher besteht darin, daß heute gewisse Accordverbindungen Allgemeingut geworden sind, die frühere kaum zu schreiben wagten.

Die Grunddreiklänge unserer Musik — die uns ja die Natur selbst vorsingt — werden trotzdem immer modern bleiben, solange es eine harmonische Musik gibt. Und so haben wir auch nicht nötig, auf neue Harmonisierung des Altargesangs zu dringen, da die altkirchliche sich ganz gut mit modernen Chorgesängen und Orgelstücken verträgt. Aber eben so wenig haben wir ein Recht, jede Neuerung — etwa wie die in unserm Choralbuche — zu verwerfen.

Die Frage liegt nun nahe: Wie steht es mit der Einheitlichkeit in der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste, wenn die alten Meister und ihre Gefolgschaft nicht mehr allein herrschen, sondern verschiedene Stilarten zugelassen werden? Wir werden diese Frage am besten beantworten, wenn wir an die katholische Messe denken, von der ja unsere Liturgie ihren Ursprung herleitet. In ihr haben wir ein vollkommenes einheitliches Kunstwerk von höchster Wirkungsfähigkeit auf das menschliche Gemüt. Auch sie enthält die verschiedensten Stilgattungen. Es gibt Kultusmessen im Palestrinastil, solche von Mozart und Haydn und solche aus der neuesten Zeit mit modernen Mitteln geschrieben. Natürlich werden sie nicht miteinander vermengt. Heute wird eben eine Messe von Palestrina, morgen von Rheinberger, übermorgen von einem anderen gesungen: immer kommt nur ein Komponist zu Wort oder besser gesagt zu Ton. Dahin müssen auch wir streben: Die Einheit des evangelischen Gottesdienstes wird erst vollkommen sein, wenn ein Meister sämtliche Stücke komponiert und harmonisiert. Ich denke dabei zunächst an Festgottesdienste und an Kirchen mit leistungsfähigen Chören und mit einem guten Orchester.

Der Festgottesdienst bei Gelegenheit der Thronbesteigung des Herzogs Karl Eduard von Coburg und Gotha bestand in seinem musikalischen Teile aus einem Festpräludium für Orgel und Orchester über „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, komponiert vom Hoforganisten, aus dem entsprechenden Choral mit Posaunenbegleitung nach der Harmonisierung des Gothaischen Choralbuches, einem achtstimmigen Gloria patri von Mendelssohn, einem „Herr erbarme dich“ und „Halleluja“ von Robert Franz, einer größeren Komposition für Chor und Orchester von Baerenfels über die Worte des Vaterunser, dem Hauptliede in der Harmonisierung des genannten Choralbuchs, ferner aus dem altniederländischen Dankgebet in der Bearbeitung von Kremser, dem altkirchlichen Tedeum im Tonsatze von Seth Calvisius und einigen altkirchlichen Responsorien. Ein buntes Bild, bei dem der feine ästhetische Sinn nicht voll auf seine Rechnung kommt. Die Ordnung des Festgottesdienstes zur 350jährigen Jubelfeier der Universität Jena zeigte eine ähnliche Buntscheckigkeit. Und doch hatte man dort Max Reger für die Komposition der Festmotette gewonnen. Hätte es da nicht nahe gelegen, diesen jungen bedeutenden Meister alle Chorstücke komponieren und harmonisieren zu lassen? Es konnte dadurch von der berühmten Universität eine Anregung ausgehen, die mancher anderen auf wissenschaftlichem Gebiete die Wage gehalten hätte. Diese schöne Gelegenheit ist ungenutzt vorüber gegangen, aber unser Ziel muß bleiben: musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste aus einer Feder. Daß diese Feder eine berufene sein muß, ist selbstverständlich. Ich will durchaus nicht jedem Kirchenmusiker Anregung gegeben haben, ganze

Festgottesdienste zu komponieren. Unter einem Wust von minderwertigen Messenkompositionen leidet — trotz ihres Katalogs — die katholische Kirche. Ehe mit solchen Erzeugnissen die Kirchen überschwemmt werden, ist es besser, Kompositionen verschiedener Meister in ein und demselben Gottesdienst zur Aufführung zu bringen. Es ist nicht nötig, daß solche Gottesdienste musikalisch stillos sind. So gut wie wir Konzertprogramme von Werken verschiedener Meister aufstellen können, die durchaus stilvoll sind, so gut läßt sich natürlich auch die Gottesdienstmusik von verschiedenen Tonsetzern stilvoll gestalten. An den Geschmack und die Einsicht des Geistlichen, des Kantors und Organisten werden freilich bedeutende Anforderungen gestellt. Hat der Geistliche seine Liedwahl getroffen, so haben Chorleiter und Organist die schwierige Aufgabe, ihre Kunst so in den Dienst der Kirche zu stellen, daß der Gottesdienst zum einheitlichen Kunstwerk wird. Die Aufgabe des Chorleiters ist besonders schwer. Da wir keine Definition vom Kirchenstil geben können, so ist seinem Geschmacke der weiteste Spielraum gelassen. Soll seine Darbietung nicht den Gesamteindruck stören, so muß sie mehr auf die Seele als auf die Sinne wirken, sie muß sich organisch der Liturgie einfügen, d. h. mit ihrem Text sich dem vorhergehenden anpassen und nicht durch übermäßige Länge das Ebenmaß der Teile stören. Wo das Kantoren- und Organistenamt in einer Person vereinigt ist, wird sich leicht eine Übereinstimmung in Bezug auf den Stil der Chorkomposition und der Choralbearbeitung für den Gemeindegesang herbeiführen lassen, wo das nicht der Fall ist, werden sich dieser Übereinstimmung erhebliche

Schwierigkeiten in den Weg stellen. Jedenfalls ist der Organist für die einheitliche Gestaltung des Gottesdienstes nicht minder verantwortlich als der Chorleiter. Da an vielen Sonntagen überhaupt kein Chorgesang aufgeführt wird, so hat er an diesen fast allein die Verantwortung für die musikalische Gestaltung. Das Präludium muß zu der Harmonisation des ihm folgenden Chorals eine gewisse Stilverwandtschaft haben. Ein hochmodernes Vorspiel erscheint wenig passend für einen Choral mit nur ganz allgemein gehaltenen neutralen Akkordfolgen, und umgekehrt darf auf ein Präludium mit einem Allerweltsgesicht keine Choralbearbeitung mit scharfem Ausdruck folgen. Mehr noch als in den Präludien kann der Organist in den Ausweichungen, ferner bei den Überleitungen von einer Choralstrophe zur andern und bei den Schlußverlängerungen sein gutes Stilgefühl betätigen. Im Postludium, während dessen die Gemeinde die Kirche verläßt, herrscht allgemein größere Freiheit des Stils, aber es zum Kehraus zu machen, ist ebenso geschmacklos als mit einem Virtuosenstück das Erstaunen einiger Gemeindeglieder hervorrufen zu wollen.

Damit bin ich am Ende meiner Betrachtung. Sie läuft auf eine Erweiterung des Begriffes Kirchenmusik hinaus. Diese Erweiterung nimmt ihren Ausgangspunkt von Joh. Seb. Bach. Er ist der Vollender des alten Stils und zugleich der Eroberer einer neuen Welt, die seitdem von unsern Klassikern sowohl als von den Modernen und Modernsten bebaut wurde, und deren Gaben noch lange nicht erschöpft sind. Ich glaube nicht daran, daß Bachs Kantaten jemals in jedem Dörfchen erklingen werden, wie Bachfanatiker verlangen, ich glaube

auch nicht, daß Bach jemals ganz dem Volke gehören wird, aber ein gründliches Bachstudium der führenden Geister wird jene Fesseln abwerfen helfen, mit denen kirchliche und kirchenmusikalische Engherzigkeit das musikalische Schaffen eingeengt hat, so daß in Zukunft die Losung heißen kann: Bahn frei für die modernen Meister, deren Werke sich nicht vom Gesichtspunkte der a cappella-Meister des 16. Jahrhunderts beurteilen lassen.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Joseph Haydn

als

Vokalkomponist.

Zum 100jährigen Todestage des Meisters.

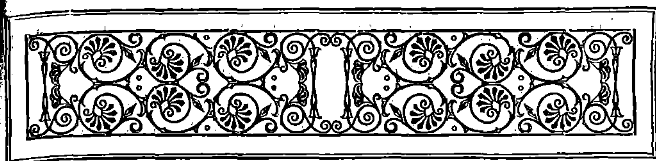
Von

Max Puttmann.

Musikalisches Magazin, Heft 28.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1909



Die Größe Haydns und seine Bedeutung für die Tonkunst beruht auf dem, was der Meister als Instrumentalkomponist geleistet hat. Dadurch, daß er, angeregt durch Phil. Em. Bach, die Form der Klaviersonate mehr und mehr ausbaute und ihren Inhalt vertiefte, wurde er der unmittelbare Vorgänger eines Beethoven; der Zufall, daß sich im Hause des Edlen von Fürnberg oft vier musikalische Freunde zusammenzufinden pflegten, für die der damals 23jährige Meister komponierte, ließ ihn zum Schöpfer des Streichquartetts werden, gewiß ohne daß dieser ahnte, welche hohe Bedeutung diese Kunstform für die ganze spätere Entwicklung der Tonkunst gewinnen sollte; und indem er, auf dem, von den Meistern der Mannheimer Schule gewiesenen Wege fortschreitend, dem Orchester seine Starrheit nahm, die ihm noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts anhaftete, und den einzelnen Instrumenten gleichsam einen lebendigen Odem verlieh und sie zu immer größerer Selbständigkeit erzog, so daß das Orchester zum Verkünder der intimsten wie der stärksten Seelenregungen des in Tönen schaffenden Meisters wurde, schuf er die Grundlage, auf der das moderne Orchester in seiner ganzen Pracht erstehen konnte, kurz: die gesamte Instrumental-

musik, die, um mit Hans Merian zu reden, den Ruhm und den Glanzpunkt der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert bildet, steht auf den Schultern Joseph Haydns. Den größten Ruhm und die größte Popularität errang sich Haydn allerdings mit seinen großen Chorwerken, mit der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, mit denen er uns sogar ein ganz neues Genre des Oratoriums geschenkt hat. Die Tatsache aber, daß kein anderes Vokalwerk des Meisters auch nur annähernd eine ähnliche Verbreitung gefunden hat, wie die beiden genannten, und weiter der Umstand, daß es auch hier nicht in letzter Linie der Instrumentalkomponist ist, der den beiden Werken ihre Popularität errungen hat, haben es bewirkt, daß wir in Haydn immer nur den Instrumentalkomponisten feiern. Mögen aber auch die Vokalwerke Haydns, abgesehen von den beiden Oratorien, ohne Einfluß auf die Entwicklung der Tonkunst geblieben sein und daher auch nicht das gleiche Interesse wie die Instrumentalwerke erheischen, so ist die Tätigkeit Haydns auf dem Gebiete der Gesangskomposition doch immerhin bemerkenswert genug, um die Absicht, aus Anlaß des 100jährigen Todestages des Meisters auch einmal des *Vokalkomponisten Joseph Haydn* ausführlicher zu gedenken, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Da tritt uns nun zunächst der eigentümliche Umstand entgegen, daß Haydn, der große Instrumentalkomponist, wie er sein Lebenswerk mit zwei großen Chorwerken krönte, so auch vom Gesange seinen Ausgangspunkt genommen hat. Begabt mit einer kleinen, aber angenehmen Sopranstimme, sang Haydn schon im Alter von 5 Jahren dem Vater, der ein großer Musikliebhaber war und „ohne eine

Note zu kennen" die Harfe spielte, „alle seine simplen kurzen Stücke ordentlich nach", wie er uns in seiner autobiographischen Skizze berichtet, und nicht lange war er im Hause seines Verwandten, des Schulrektors und Chorregenten *Mathias Frankh* in Hainburg, da sang er auch bereits „ganz dreist" einige Messen auf dem Chor. Matthias Frankh war bei allen seinen schlechten Eigenschaften doch ein recht tüchtiger Musiker, der seinen Zögling auf allen Blas- und Streichinstrumenten und im Paukeschlagen, ganz besonders aber auch im Singen unterrichtete; „ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe", äußerte Haydn später wiederholt, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich dabei auch mehr Prügel als zu Essen bekam". Es ist als sicher anzunehmen, daß der junge Haydn gerade im Gesange Bemerkenswertes leistete; denn sonst wäre wohl kaum der Hofkompositeur und Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien *Georg Reutter,* als er im Jahre 1739 zufällig nach Hainburg kam, auf den unscheinbaren Bauernjungen aufmerksam geworden. Reutter hörte den kleinen Haydn singen, und überrascht von der Gesangskunst, über die der damals erst 7jährige Knabe verfügte, reifte sogleich in ihm der Plan, diesen für seinen Chor bei St. Stephan zu gewinnen. „Büberl, kannst du auch einen Triller schlagen?" fragte der Herr Kapellmeister den kleinen Sänger; „nein", erwiderte dieser offenherzig, „das kann auch mein Herr Vetter nicht". Es hielt aber nicht schwer, ihm den Triller beizubringen, der schon nach einigen Versuchen tadellos gelang, und freudig rief Reutter aus: „Bravo, du bleibst mir", indem er dem Kleinen gleichzeitig ein blankes Geldstück in die Hand drückte.

Den Statuten gemäß, mußte Haydn bis zur Vollendung seines 8. Lebensjahres warten, um Aufnahme in der Singschule bei St. Stephan in Wien zu finden. Der Meister irrt also, wenn er in seiner Selbstbiographie berichtet: „Er — Reutter — nahm mich also gleich zu sich in das Kapellhaus, allwo ich nebst dem Studieren die Singkunst, das Klavier und die Violine von sehr guten Meistern erlernte." Mit dem „Studieren" mag der Unterricht in den gewöhnlichen Schulfächern gemeint sein. Die „sehr guten Meister", von denen er die drei genannten musikalischen Fächer „erlernte", waren der Subkantor und Violinist *Adam Gegenbauer* und der Tenorist *Ignaz Finsterbusch.* In bezug auf die musikalische Setzkunst war Haydn aber fast ganz auf sich selbst angewiesen, da sich Reutter, sein Lehrer in diesem Fache, kaum einmal um ihn kümmerte. „In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert", äußerte Haydn später, „ich habe aber auch das Schönste und Beste gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel." Die Werke, die beim täglichen Gottesdienst und bei andern Gelegenheiten zur Aufführung gelangten, und die der Kapellknabe somit immer und immer wieder hören und auf ihre Wirkung hin prüfen konnte, waren entweder von italienischen Meistern oder von deutschen Komponisten, die ganz unter italienischem Einfluß standen. Also auch der urdeutsche Haydn, dessen Werke ganz vom deutschen Volksgeiste durchweht sind, und der als erster Meister die deutsche Musik auch im Auslande zu einer fast allseitigen Anerkennung verhalf, verdankte in erster Linie den Italienern seine Ausbildung. Beim wiederholten Hören der italienischen Werke ist das, „was er wußte und

konnte, so nach und nach gewachsen", um mit den eigenen Worten des Meisters zu reden, und die intensive Beschäftigung mit italienischer Gesangsmusik ist sicher von gleichem Einfluß, wie auf den Gesangs-, so auch auf den Instrumentalkomponisten Haydn gewesen. Manche entzückende Kantilene, die er später bald der menschlichen Stimme, bald den Instrumenten anvertraute, sowie die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel erinnern uns an den Kapellknaben von St. Stephan, der, als der Bruch seiner Stimme erfolgte, kurzer Hand entlassen wurde und sich der bittersten Not preisgegeben sah.

Es war im Spätherbst des Jahres 1749, als der junge Haydn das Kapellhaus ganz plötzlich verlassen mußte. Ohne Obdach und ohne Barmittel, fand er zunächst Unterkunft bei einem armen Kirchensänger Namens *Spangler* und suchte dann durch Musizieren und Unterrichtgeben das Notwendigste zum Lebensunterhalt herbeizuschaffen. Um dem guten Spangler nicht länger zur Last zu fallen, mietete er sich mit Unterstützung eines opferfreudigen Musikliebhabers ein kleines Dachstübchen in dem alten Michaelerhause am Kohlmarkt, in dem u. a. auch der berühmte Dichter *Metastasio* und der nicht minder berühmte Gesanglehrer und Komponist *Porpora* ihr Quartier inne hatten. Beide interessierten sich sehr für den jungen Musiker, und dieser durfte nicht nur die Begleitung in den Gesangstunden des Porpora übernehmen, sondern der Maestro sah ihm auch seine Kompositionen durch und gab ihm manchen wertvollen Wink: „Ich profitierte bei Porpora im Gesang, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel", sagte Haydn später zu seinem Freunde

Griesinger. Wie als Knabe, so stand Haydn also auch als Jüngling ganz unter dem Einfluß der italienischen Vokalmusik; daß er dennoch zu dem wurde, was er uns ist, der erste Großmeister der modernen Instrumentalmusik, dürfte, wie Leopold Schmidt in seiner Haydn-Biographie bemerkt, als eines der interessantesten Phänomene der Kunstgeschichte anzusehen sein. Bei der Erklärung dieses Phänomens werden neben der immensen Begabung und das intensive Interesse für das Instrumentale, die sich selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen nicht verlieren konnten, auch die Zeitverhältnisse in Betracht zu ziehen sein; denn es ist durchaus kein Zufall, daß in die Zeit der Erkenntnis von dem Wert der Persönlichkeit durch die Philosophie eines Leibniz und Kant, auch das Emporblühen der Instrumentalmusik fällt. Endlich darf man nicht vergessen, daß Haydn im Hause Esterházy die günstigsten Vorbedingungen für die Entfaltung seines Genius vorfand. Bevor er aber in die Dienste des Fürsten Paul Anton Esterházy trat, sollte er sich sogar durch ein Gesangswerk weiteren Kreisen bekannt machen.

Es war im Herbst 1751, als Haydn von dem Theaterdirektor *Joseph Kurz* den Auftrag erhielt, die Musik zu einer „Opera comique" in zwei Aufzügen, „Der neue krumme Teufel", samt den Einlagen, der Pantomime „Arlequin, der neue Abgott Rom in Amerika" und dem Intermezzo „Il vecchio ingannato", zu schreiben. Das Werk ging unter vielem Beifall in Szene, wurde jedoch schon nach zweimaliger Aufführung wegen einiger in ihm enthaltenen Anzüglichkeiten auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio verboten. Das Textbuch, das da schildert, wie ein verliebter Alter durch den

Teufel kuriert wird, indem dieser ihn von der Untreue der Weiber überzeugt, ist erhalten geblieben, dagegen ist die Partitur, für die Haydn das gewiß hohe Honorar von 24 Dukaten erhielt, spurlos verloren gegangen.

Erst in Eisenstadt fand Haydn wieder Gelegenheit, für die Bühne zu schreiben. Es entstanden hier u. a. „Acide e Galatea“, ein Festspiel zur Vermählung des Fürsten Anton Esterházy im Jahre 1763, und vier Jahre später die Oper „La canterina“, die wohl in dem Schlosse Esterház, wohin der Fürst zum ersten Male im Jahre 1766 übersiedelte, ihre Uraufführung erlebte. Die Opera buffa „Lo speziale“, die im Jahre 1768 entstand, nimmt unter den Bühnenwerken des Meisters insofern eine besondere Stellung ein, als er sich mit ihr im Jahre 1770 in Wien einführte. Die Oper und die Kapelle des Fürsten Esterházy, mit ihrem Meister an der Spitze, erfreuten sich eines ausgezeichneten Rufes, und der Fürst sah es nicht ungern, wenn sie gelegentlich kleine Kunstreisen, besonders nach Wien, unternahmen. Ebenso sah aber auch der Fürst die vornehmsten Gäste bei sich, die da kamen, um die Leistungen seiner Oper und seiner Kapelle zu bewundern. Zu ihnen zählte sogar die Kaiserin Maria Theresia. „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház“, pflegte sie zu sagen, und in „Ihro k. k. Majestät Gegenwart“ ging auch am 29. August 1775 die Opera buffa „L'incontro improvviso“ erstmalig in Szene. Die Gunstbezeugungen der Kaiserin veranlaßten Haydn im Jahre 1776, die komische Oper „La vera costanza“ für das Wiener Hofoperntheater zu schreiben. Man zog ihr aber eine dasselbe Sujet behandelnde Oper von Pasquale Anfossi vor, ein Beweis, wie mächtig damals der

Einfluß des Italienertums war, und so gelangte die Oper Haydns erst im Frühling 1779 in Esterház zur Uraufführung, um dann später in deutscher bezw. französischer Übersetzung auch in Brünn, Preßburg, Wien und Paris gegeben zu werden; und unter den Manuskripten, die das Pariser Konservatorium bei der Auflösung des théatre italien im Jahre 1879 erwarb, hat sich auch die verloren geglaubte Partitur zu dieser Oper wiedergefunden. Im Jahre 1779 wurde das Theater im Schlosse Esterház und damit auch ein großer Teil der Manuskripte Haydns ein Raub der Flammen; aber schon am 15. Oktober 1780 konnte das neue Theater mit der Oper „La fedeltá premiata" eingeweiht werden. Für den vergeblich erwarteten Besuch des russischen Kaiserpaares im Jahre 1782 schrieb Haydn das dreiaktige heroische Drama „Orlando Paladino", das auch ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel „Ritter Roland" in Preßburg, Dresden, Leipzig usw. zur Aufführung gelangt ist. Daß Haydn in seiner Tätigkeit für die italienische Bühne an den dankbaren Sujets „Armida" und „Orpheus" nicht vorübergehen würde, ist selbstverständlich: „Armida" enstand 1783 und wurde im Februar des folgenden Jahres in Esterház aufgeführt; mit „Orfeo ed Euridice" sollte im Jahre 1792 das Kings Theater in London eröffnet werden, die Partitur blieb aber unvollendet.

Haydn selbst hatte eine recht hohe Meinung von seinen Bühnenwerken. So schreibt er an Artaria, die Franzosen hätten sich gewundert, daß er in der Singkomposition so ausnehmend gefällig wäre; „ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wann sie erst meine Operette L'isola disabitata und meine letzt verfaßte

Opera La fedeltà premiata hören würden: dann ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht ebenso wenig in Wien; mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande.“ Später freilich, als er die Werke Mozarts, des von ihm hochverehrten jüngeren Meisters kennen gelernt hatte, änderte er seine Meinung und lehnte das Anerbieten, eine seiner Opern in Prag zur Aufführung zu bringen, unter der Motivierung ab, daß alle seine Opern an sein Personal gebunden seien und an einem andern Orte nie die Wirkung hervorbringen würden, die er nach der Lokalität berechnet habe. Haydn ordnete sich in seinen Bühnenwerken, wie den lokalen Verhältnissen, so auch dem herrschenden italienischen Geschmack unter: Arien, die er seinen Solosängern bezw. -Sängerinnen durch allerlei Fiorituren mundgerecht machte, wechseln mit langweiligen Rezitativen ab; Ensembles sind sehr selten, und die Begleitung zeigt wenig hervorstechende Züge.

Ist Haydn auf die Entwicklung der Oper ohne Einfluß geblieben, und haben seine Bühnenwerke nur noch einen historischen Wert, so befindet sich unter den kirchlichen Werken des Meisters manches, dessen Aufführung sich auch in unserer Zeit wohl verlohnen würde.

Es sei zunächst der Messen Erwähnung getan, deren der Meister 15 geschrieben hat.

Die erste unter ihnen, in F moll, soll Haydn schon 1742 im Kapellhause zu St. Stephan komponiert haben, eine Annahme, der Pohl aber entgegentritt, nach dessen Meinung die Messe nicht vor dem Jahre 1750 entstanden ist. „Es ist nicht undenkbar“, sagt Pohl, „daß Haydn beim Einzug

in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit einzuweihen". Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte dann auch die Annahme sein, daß Haydn, der kurz vorher sich einer Wallfahrt nach Mariazell angeschlossen hatte und daselbst infolge seiner hervorragenden gesanglichen Leistungen sehr gastfreundlich aufgenommen worden war, nunmehr dem dortigen Kloster zeigen wollte, daß er, wie als ausübender, so auch als schaffender Künstler etwas zu leisten vermochte. Die Messe ist für zwei Solo-Sopranstimmen, dreistimmigen Chor, zwei Violinen, Kontrabaß und Orgel geschrieben und erinnert kaum in etwas an die spätere Tonsprache des Meisters; bei der Niederschrift der Solostimmen, die reich an Schwierigkeiten sind, hat der Meister wohl an sich und seinen Bruder Michael gedacht. Als die Messe ihrem Schöpfer einige Jahre vor dessen Tode wieder vor Augen kam, meinte der greise Meister zu seinem Freunde Dies: „Was mir an diesem Werkchen besonders gefällt, ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuschreiben, um den Gesang mit einer Harmoniemusik zu begleiten." Zu den genannten Begleitinstrumenten traten auf diese Weise noch eine Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotts, zwei Trompeten und Pauken, für das Werckchen ein gar zu schweres Rüstzeug. Die große Orgelmesse in Es dur, die „Missa solemnis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae", ist dadurch von besonderem Interesse, als sie einen solistisch behandelten Orgelpart enthält. „Die melodiöse Erfindung und thematische und kontrapunktische Arbeit ist frappant", sagt Pohl, „und der Ernst den entscheidenden Momenten angemessen.

Leider ist der Ausgang der Messe ein höchst bedenklicher: ein Dona nobis, in dem die Stimmen im $^{6}/_{8}$ Takt im Presto in atemloser Hast zum Schlusse drängen." — Der dem Jahre 1766 angehörenden großen Orgelmesse folgt nach der sogenannten Spatzenmesse vom Jahre 1772 die kleine Orgelmesse, komponiert 1778. Sie enthält wundervolle Züge, und schon des tief empfundenen Agnus Dei wegen sollte sie recht oft zur Aufführung kommen. Die umfangreichste unter den Messen des Meisters ist die Caecilien-Messe, komponiert 1781 (Breitkopf & Härtel No. 5), die aber neuerdings Michael Haydn zugeschrieben wird.

Bekannter als die Caecilien-Messe ist die aus dem Jahre 1782 stammende Mariazeller-Messe (Breitkopf & Härtel No. 7). Sie beginnt mit einem Kyrie, das die ganze Eigenart des Kirchenkomponisten Jos. Haydn zeigt. Da ist nichts von einem inbrünstigen Flehen um Erbarmen zu verspüren. Nach einer kurzen Einleitung in C dur setzt ein Vivace ein, das mit seiner Wucht und seinem Glanz in jeder Festkantate und in der Oper viel besser am Platze wäre als hier. Das Gloria beginnt mit einem frischen Satz, in dem das „Et in terra pax" sehr schön gezeichnet wird. Ein Sopransolo mit obligatem Fagott auf „Gratias agimus" hebt sich vorteilhaft aus dem Ganzen heraus; das „Qui tollis" wird durch einen F moll-Satz recht eindrucksvoll illustriert; und das „Amen" benutzt Haydn zu einer kleinen Fugenarbeit. Daß Haydn sich das „descendit de coelis" nicht entgehen ließ, ist selbstverständlich: der Sopran beginnt auf dem zweigestrichenen a mit einer abwärts schreitenden Figur ,die dann Alt und Tenor und endlich auch der Baß übernehmen. Ein wundervolles, an Mozart

erinnerndes Tenorsolo, das in A moll beginnt und sich bald nach C moll wendet, bringt das „Et incarnatus est“ zum rechten Ausdruck, und das „Crucifixus“ ist nicht anders als ergreifend zu nennen. Jetzt wiederholt Haydn einen großen Teil des Credo und schließt es dann mit einer kurzen Fuge im $^6/_8$ Takt. Ein trotz der Mitwirkung von Trompete und Pauken weiches und stimmungsvolles Sanctus leitet zum Benedictus über, das mit einem kurzen Instrumentalsatz beginnt, dem ein ebenso kurzer Chorsatz folgt, worauf dann einem Soloquartett, das von den Streichinstrumenten unterstützt wird, eine dankbare Aufgabe zufällt. Hier klingt auch schon des Meisters Kaiserhymne an. Das Agnus Dei bringt anfänglich die Stimmung des Textes viel besser zum Ausdruck als das Kyrie; es geht dann aber in eine Fuge über, die rein musikalisch betrachtet, Meister Haydn gewiß würdig ist, dem Werke aber keinen angemessenen Abschluß verleiht.

Auch die unter Nummer 1 bei Breitkopf & Härtel erschienene B dur-Messe zeigt in ihrem Kyrie nichts von dem Ernst, der diesem Teil der Messe doch unbedingt inne wohnen müßte; es mutet mehr wie ein frischer, flotter erster Satz einer Instrumental-Sinfonie an. Das „Quoniam“ läßt ebenfalls den Haydn gemachten Vorwurf, seine Messen hätten nichts Kirchliches, gerechtfertigt erscheinen. In der C dur-Messe „In tempore belli“ macht Haydn u. a. auch im Agnus Dei von den Pauken Gebrauch. Endlich sei auch noch der Nelson-Messe Erwähnung getan, die gelegentlich eines Besuches des englischen Admirals in Eisenstadt daselbst zur Aufführung kam. Nelson bat bei dieser Gelegenheit Haydn um dessen Notenfeder und schenkte diesem dafür seine goldene Uhr.

Man hat Haydn zu wiederholten Malen den Vorwurf gemacht, daß seine für die Kirche geschriebenen Werke zu wenig kirchlichen Geist atmeten; und dieser Vorwurf hat auch einige Berechtigung, denn „kirchlich" im landläufigen Sinne sind seine Messen nicht. „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's hab', so geb' ich es. Wenn ich an Gott denke, so ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's auch schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Die von allem Muckertum freie kindliche Frömmigkeit des Meisters, die aus diesen Worten spricht, sie ist es auch, die in den Messen ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Wie ein fröhliches Kind seinem Vater, so näherte Haydn sich seinem Schöpfer und dankte ihm frohen Herzens für seine Gnade. Es fehlt den Werken daher das Weihevolle und Erhabene; daneben weisen sie aber leider auch noch manchen oberflächlichen Zug auf, der beweist, daß Haydn nicht zum Kirchenkomponisten berufen war und am allerwenigsten den Verfall der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu hemmen vermochte.

Von den übrigen kirchlichen Werken des Meisters übergehen wir einige ältere und nennen gleich die geistliche Festkantate „Applausus", komponiert 1768. Das Werk, über dessen Entstehungsursache nichts bekannt geworden ist, interessiert wohl weniger durch seinen Inhalt, als durch den Umstand, daß Haydn ihm eine schriftliche Weisung beigegeben hat, die bei der Einstudierung der Kantate als Richtschnur dienen sollte. „Diese Bemerkungen lassen erkennen", schreibt Pohl, „welches Gewicht Haydn auf gewisse Einzelheiten bei der Ausführung

seiner Kompositionen legte." Uns interessiert hier besonders die Forderung, daß bei den Rezitativen das Akkompagnement immer erst eintreten soll, wenn der Sänger den Text fertig gesungen, „denn es würde sehr lächerlich sein, wenn man dem Sänger das Wort vom Munde herabgeigete." Ein sehr bemerkenswertes Werk ist das „Salve regina" für vier Stimmen, Streichinstrumente und Orgel vom Jahre 1771; stimmungsvoll, dem Texte aufs beste angepaßt, erhebt sich die Musik zu beträchtlicher Höhe und gibt dem Opus einen die Zeiten überdauernden Wert.

Wir kommen jetzt zu demjenigen Werke, durch das Haydn seinen künstlerischen Ruf in Frankreich begründete. „Monsieur Le Gros", schreibt der Meister im Jahre 1781 an Artaria, „Directeur vom Concert spirituel schrieb mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, so alldort vier Mal mit größtem Beifall produziert wurde; die Herren baten um die Erlaubnis, dasselbe stechen zu lassen." Das Stabat mater war bereits im Jahre 1773 entstanden. Es beginnt mit einem ernsten Tenorsolo in G moll, zu dem sich bald die Klagen des Chores gesellen. Milde Trauer klingt aus dem Altsolo No. 2, mit obligatem Engl. Horn, dem ein Chor folgt, in dem ein Motiv immer und immer wieder daran erinnert, daß der Heiligste die Leiden schuldlos trägt. Dem Geschmack der Zeit ihrer Entstehung trägt die Sopranarie No. 4 Rechnung, was auch im gewissen Sinne von der folgenden Baßarie gilt, die aber dem Sänger eine recht dankbare Aufgabe bietet. Ganz aus der Stimmung heraus geschaffen ist das Tenorsolo No. 6, und der folgende Chor bietet einige wirksame Momente. Von warmer Empfindung ist das Duett für Sopran und Tenor durchflutet, das

von einem Altsolo abgelöst wird, welches man wohl als den Höhepunkt des Werkes bezeichnen kann. Der Chor No. 10 verliert durch seine Länge, die mit dem musikalischen Gehalt nicht ganz im Einklang steht, an Wirksamkeit, während die folgende Baßarie „Frevler, die dein Heil verschmähen," mit der durchgehenden Baßfigur und der energischen Führung der Singstimme fast von dramatischer Schlagkraft ist. Aus No. 12, einer Tenorarie spricht wieder die kindliche Frömmigkeit Haydns. Nachdem in dem Schlußchor das Sterben sehr schön gezeichnet worden ist, folgt eine Fuge, die wiederholt von einer jubilierenden Solo-Sopranstimme unterbrochen wird, und mit der Haydn auch nur wieder seiner Zeit eine Konzession gemacht hat. Betrachtet man das Werk aus der Zeit heraus, in der es entstanden ist, so wird man es als eine bemerkenswerte Gabe der Muse Haydns bezeichnen müssen.

Den genannten Werken schließen sich an: mehrere Offertorien, unter denen einige aus Nummern größerer Werke bestehen, Motetten, ein „Domine salvum fac" u. a. m. und endlich noch zwei Tedeums aus den Jahren 1800 und 1803.

Wir wenden uns jetzt zu den Oratorien des Meisters, deren erstes, „Il ritorno di Tobia", dem Jahre 1775 angehört. Haydn brachte das Werk in dem genannten Jahre in einer Akademie im Kärntnertortheater in Wien zum Besten der von Florian Gassmann begründeten Tonkünstler-Sozietät zur Uraufführung. Er hatte später die Absicht, auch der Sozietät als Mitglied beizutreten, jedoch verlangte man von ihm, er solle sich verpflichten, jederzeit auf Verlangen der Sozietät Kompositionsaufträge auszuführen, eine Zumutung, der Haydn

natürlich nicht nachkam. „Bester Freund", schreibt Haydn an den Sekretär der Sozietät im Jahre 1779, als sich die Verhandlungen über seine Aufnahme schon über ein Jahr lang hingezogen hatten, „ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beständig der Gefahr sollte ausgesetzt sein, cassiret zu werden. Die freien Künste und die so schöne Wissenschaft der Komposition dulden keine Handwerksfesseln. Frei muß das Gemüt und die Seele sein, wenn man denen Witwen dienen und sich Verdienste sammeln will". Nichtsdestoweniger wollte er auch ferner, „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Witwen Piecen neu und unentgeltlich verfassen". Erst im Jahre 1797 machte die Sozietät ihr Verschulden wieder gut. *Paul Wranitzky*, der National-Hoftheater-Orchesterdirektor, wie sein offizieller Titel lautete, der durch seinen „Oberon" auch als Komponist in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, trat unterm 15. Februar 1793 der Sozietät bei und machte sich später als Sekretär um dieselbe sehr verdient. Es war ihm vor allem auch darum zu tun, das Haydn zugefügte Unrecht wieder gut zu machen, und so ruhte er nicht eher, als bis sein Antrag, Haydn nunmehr sogar als nichtzahlendes Mitglied aufzunehmen, zum Beschluß erhoben worden war. Haydn dankte der Sozietät für die ihm widerfahrene Auszeichnung dadurch, daß er ihr „Die sieben Worte Christi am Kreuze", „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" zur immerwährenden freien Aufführung überließ, aber unter der Bedingung, „daß die erste Violine stets Herr Sekretär Wranitzky anführe". (Sitzungsprotokoll der Sozietät vom 4. November 1799, mitgeteilt in der von Pohl aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Sozietät heraus-

gegebenen Denkschrift.) Der Wert des Oratoriums, das wiederholt kleine Umarbeitungen erfahren hat, beruht hauptsächlich auf seinen Chören, unter denen wiederum der später hinzugefügte Sturmchor als erster zu nennen ist; die Singstimmen sowie das reich besetzte Orchester geben die Stimmung des Textes in eindrucksvollster Weise wieder. Die Rezitative und Arien tragen dagegen die Spuren ihrer Zeit und lassen die Rücksicht des Komponisten auf das italienische Gesangsvirtuosentum erkennen. Der Erfolg des Oratoriums war ein großer, sowohl bei seiner ersten Aufführung, als auch bei allen späteren, und in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" wurde es allen studierenden Tonkünstlern als Beispiel empfohlen, „wie man eine im ganzen schön und bestimmt aufgefaßte musikalische Idee durch Reichtum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durchführen könne."

Das Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" war ursprünglich ein Orchesterwerk, das erst später zu einem Oratorium umgearbeitet wurde. Schon in den 70er Jahren, also früher als in Frankreich, war Haydn in Spanien bekannt geworden. Der Dichter Thomas de Yriarte feierte ihn in einem Gedicht, der bekannte Komponist Luigi Boccherini erkannte neidlos seine Größe an, und der König Karl III. ließ unserm Meister, der ihm einige Musikalien übersandt hatte, durch seinen Wiener Legationssekretär eine mit Brillanten besetzte goldene Tabatière überreichen. So kam es, daß auch die Domherren in Cadix auf den Komponisten aufmerksam wurden und im Jahre 1785 eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze bei ihm bestellten. „Man pflegte damals", so berichtet Haydn selbst in dem Vorbericht zu

dem im Jahre 1801 bei Breitkopf & Härtel in Partitur erschienenen Oratorium, „alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nämlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Türen geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. Sowie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel kniend vor dem Altare nieder. Diese Pause mußte von der Musik ausgefüllt werden. Der Bischof betrat und verließ zum zweiten, dritten Male usw. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Komposition angemessen sein. Die Aufgabe, sieben Adagios, wovon jedes gegen 10 Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne die Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte. Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen, so, daß also das Oratorium ‚Die sieben Worte des Heilandes am Kreuze' jetzt zum ersten Male bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als ein vollständiges, und was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint . . . .“ Durch diesen Vorbericht wird nicht nur die gelegentlich anzutreffende Meinung, daß

Michael Haydn „Die sieben Worte“ zu einem Oratorium umgearbeitet habe, widerlegt, sondern er gibt uns auch eine willkommene Aufklärung über den Inhalt des Werkes. Was Haydn veranlaßt hat, „Die sieben Worte“ zu einem Oratorium umzuarbeiten, darüber herrscht einiges Dunkel. Dies berichtet, daß Haydn auf seiner zweiten Rückreise von England in Passau einer Aufführung der „sieben Worte“, zu welchem Werke der dortige Hofkapellmeister Singstimmen hinzukomponiert hatte, beigewohnt und damit die Anregung zur Umarbeitung des Instrumentalwerkes zu einem Oratorium erhalten habe. Wer der Verfasser des Textes ist, hat ebenfalls nicht mit Sicherheit festgestellt werden können; bald wird der Text van Swieten, bald dem Domherrn von Passau, bald sogar dem Hofrat Friedberg in Salzburg zugeschrieben. Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung in D moll, die an das Einleitungs-Adagio der D dur-Sinfonie (Litolff No. 7, zweihändig), erinnert. Über die Worte des Herrn, die zunächst a cappella gesungen werden, werden dann im folgenden Betrachtungen angestellt. Unter den einzelnen Nummern ragt zunächst die dritte hervor. Dem Wort des Herrn: „Frau, hier siehe deinen Sohn ....“, folgt ein Grave in E dur für vier Solostimmen und Chor. Sehr schön ist u. a. die Stelle, wo der Solosopran die Worte singt: „Und die Qualen seines Leidens....“, und die übrigen Solostimmen dann über dem verminderten Septimenakkord ihr „Weinend, seufzend“ rufen. Die vierte Nummer schließt mit einem sehr stimmungsvollen Orchestersatz; und dann ändert sich die Anlage des Ganzen, indem Haydn mit der fünften Nummer einen Erzähler (Tenor) einführt. Der Erzähler berichtet: „Jesus

rufet: ach mich dürstet", worauf der Chor mit einem ausgedehnten Satz seinem Schmerz darüber Ausdruck gibt, daß man dem Heiland Wein mit Galle gemischt gereicht habe, und der mit der bangen Frage schließt: „kann Grausamkeit noch weiter geh'n?, zu der das freundliche A dur mit der einschmeichelnden Geigenfigur freilich nicht so recht passen will. Jetzt folgt der sechste Ausspruch des Herrn wieder a cappella. Die hierzu gehörige Nummer in G moll, das später von dem freundlichen G dur abgelöst wird, ist der Stimmung leider sehr schlecht angepaßt und bleibt hinter allen andern Nummern des Werkes zurück. Denn wenn auch in der siebenten Nummer das freundliche Hauptthema in den Hörnern ebenfalls nicht so recht zu dem Text: „In deine Händ', o Herr, empfehl ich meinen Geist", passen will, so steht diese Nummer doch inhaltlich immer noch über der sechsten. In dem Schlußsatz, dem „Terremoto", ebenfalls mit Chor, schildert Haydn den Aufruhr der Elemente durch Unisono, Chromatik und Schleifer und erinnert uns durch den Anfang an die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" von Gluck. Die Singstimmen sind meist homophon gehalten; es ist aber immerhin zu bewundern, wie glücklich Haydn den Chor in den vorhandenen Orchestersatz hineingeflochten hat. Zu diesem selbst hat Haydn alle gebräuchlichen Instrumente, außer Trompeten und Pauken, verwendet. Der Orchestersatz zwischen den Nummern 4 und 5 ist nur für Blasinstrumente geschrieben. Das Werk, das seinerzeit eine weite Verbreitung gefunden hat, enthält vieles, das es auch heute noch der Aufführung wert erscheinen läßt; schade, daß sich die beiden letzten Nummern nicht auf der Höhe der vorhergehenden halten.

Und nun zu der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, wenn es auch nicht möglich sein dürfte, über diese beiden Werke, die zu dem eisernen Bestand eines jeden Chorvereins zählen, noch etwas Neues zu sagen.

Es ist ohne Zweifel, daß Haydn durch die Aufführungen Händelscher Werke, denen er in England beiwohnte, die stärkste Anregung zu seinen beiden Oratorien empfing, und von England erhielt er ja auch die Texte, die ihm van Swieten übersetzte.

Die „Schöpfung“ (Text von Lindley nach Miltons „Verlorenes Paradies“) entstand in den Jahren 1795 bis 1798. „Ich war nie so fromm“, äußerte der Meister selbst, „als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Und Gott erhörte die Bitten unseres Meisters, und am 19. März 1799 konnte die „Schöpfung“ zur öffentlichen Uraufführung gelangen, nachdem man sich schon vorher im Palais Schwarzenberg an ihr erfreut hatte. Die glänzende Aufnahme, die das Werk des 67jährigen Meisters fand, ließ diesen den Entschluß fassen, noch ein zweites, ähnliches Werk in Angriff zu nehmen. Es entstanden die „Jahreszeiten“, zu denen wiederum van Swieten nach dem englischen Dichter J. Thomson den Text verfaßte, und die bereits am 24. April 1801 im Palais Schwarzenberg zum ersten Male aufgeführt wurden.

Haydn schuf mit diesen beiden Oratorien, trotz der Anregung durch Händel, ein ganz neues musikalisches Genre. Losgelöst von dem Strengkirchlichen, bieten diese Werke uns nicht die erhabene Tonsprache eines Bach, und ebenso suchen wir ver-

gebens nach starken epischen und dramatischen Zügen, die die Werke eines Händel auszeichnen. Was uns aus ihnen entgegenklingt, das ist die Liebe zur herrlichen Natur und die innige Dankbarkeit gegen den allgütigen Schöpfer all' der uns umgebenden Herrlichkeiten. Dazu hat kaum ein anderer Komponist so wie Haydn in der Seele des Volkes zu lesen gewußt, und nicht zuletzt ist es der volkstümliche Zug in beiden Werken, der ihnen den hervorragenden Platz in der Gunst unseres Volkes errungen hat. Und nichts wird auch imstande sein, die beiden Werke je aus dem Herzen des Volkes zu verdrängen, trotz des ihnen nicht ganz mit Unrecht vorgeworfenen Mangels an Stilreinheit und der oft recht kleinlichen Tonmalereien. Diese nahmen auch Schiller gegen die „Schöpfung" ein, die er einen „charakterlosen Mischmasch" nannte; denn „die Musik darf nie Worte malen", schrieb der Dichterfürst an Körner, „und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geiste der Poesie im ganzen folgen".

Die beiden Oratorien, selbst schon nicht mehr der kirchlichen Tonkunst angehörend, führen uns zu den ausgesprochenen weltlichen Chorwerken Haydns.

Da wäre zunächst die Kantate zu erwähnen, die am Namensfest des Fürsten Nikolaus Esterházy im Jahre 1764 zur Aufführung kam; sie ist ein umfangreiches Werk, in dem, wie solches zu damaliger Zeit ja allgemein üblich war, die Tugenden des Brotherrn gepriesen werden. Der Chor mit Orchester „Der Sturm" entstand in London über englischem Text und hatte „bei den Engländern" vielen Erfolg. Die bei Breitkopf & Härtel und Peters erschienenen drei- und vierstimmigen Gesänge und

Kanons enthalten manche Perle und auch manche Nummer, bei deren Komposition dem Meister der Schalk im Nacken gesessen hat. Es sei hier nur an die beiden Gellertschen Lieder „Abendlied an Gott“ und „Wider den Übermut“, an die „Beredsamkeit“ und an „Die Harmonie in der Ehe“ erinnert.

Die Kantaten für eine Solostimme mit Begleitung — der Name Kantate ist hier gleichbedeutend mit Konzertarie — sind zum größten Teil antiquiert; als die bedeutendste gilt die im Jahre 1789 komponierte „Arianna a Naxos“.

Haydns Bedeutung als Liederkomponist ist nur eine untergeordnete, und wie auf die Entwicklung der Oper, so ist der Meister auch auf die des einstimmigen Liedes ohne Einfluß geblieben. „Am merkwürdigsten dürfte aber erscheinen“, sagt Schmidt, „daß der ausgesprochen volkstümliche Zug seiner Begabung ihn nicht zum Liede drängte. Daß Haydn, der in seinen Instrumentalwerken so glücklich den Volkston zu treffen verstand“ — und doch auch nicht minder in seinen beiden Oratorien —, „ihn in seinen Liedern fast ausnahmslos vermissen läßt, ist nur ein Beweis mehr dafür, wie sehr die Entwicklung des musikalischen Liedes mit der Lieddichtung zusammenhängt, und daß sie (wie bei jeder Vokalform) nur auf der Grundlage des Wortes, nicht aber losgelöst von dieser sich vollziehen konnte.“ Das trifft gewiß zu, es kann aber Haydns so wenig einflußreiche Betätigung auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes nicht recht entschuldigen. Denn als der Meister auf der Höhe seines Schaffens stand, da war auch der deutsche Dichterfrühling schon in seiner ganzen Pracht angebrochen, und man möchte daher mit Reichardt

klagen, daß Mozart und Haydn einerseits unsere besten Dichter so wenig benutzt, andererseits das Lied so gar nicht nach seiner eigentlichen Natur bearbeitet haben. Was besonders Haydn betrifft, so werden wir freilich seinem Mangel an literarischen Kenntnissen einiges zugute halten müssen und nicht vergessen dürfen, daß er in erster Linie doch immer Instrumentalkomponist blieb. Auch bei der Liedkomposition richtete er sein Hauptaugenmerk stets mehr auf das Instrumentale, und so sind denn seine Begleitungen, die in den Vor- und Zwischenspielen auch zu einiger Selbständigkeit gelangen, oft musikalisch bemerkenswerter als die Singstimmen. Neben der Stimme Reichardts finden sich auch noch andere, die Haydn als Liederkomponisten nicht unbedingt anerkennen wollen. „Niemand wird daran zweifeln", heißt es z. B. in Cramers „Magazin der Tonkunst" vom Jahre 1783, „daß Herr Haydn diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage."

Wir besitzen von unserm Meister eine Sammlung von 38 Liedern und eine ganze Anzahl einzeln erschienener, und daß auch hier ein Suchen nach musikalischen Perlen nicht ganz umsonst sein würde, beweisen schon allein „O süßer Ton" und das charakteristische „Lob der Faulheit". Auch das Liebeslied verdient es, hervorgehoben zu werden. Dagegen wußte der Meister einem Text, wie in dem Gebet zu Gott, „Dir nah ich mich", nur wenig gerecht zu werden.

Mit der österreichischen Nationalhymne schuf sich aber auch der Liederkomponist Haydn im Herzen des Volkes ein unvergängliches Denkmal. Haydn war in England Zeuge gewesen, welchen ge-

waltigen Eindruck das „God save the king" auf das Volk hervorzubringen vermag, und seinem Wunsche, daß auch dem österreichischen Volke ein ähnlicher Nationalgesang geschenkt werden möchte, konnte das Staatsministerium gewiß nicht besser nachkommen, als daß es den Meister selbst mit der Komposition des von dem früheren Jesuitenpater Haschka gedichteten Liedes „Gott erhalte Franz den Kaiser" beauftragte. Übereifrige kroatische Volksliedforscher haben versucht, die Autorschaft der Melodie unserm Meister streitig zu machen, bis jetzt aber ohne Erfolg. Es ist bekannt, wie sehr das Lied dem Meister selbst ans Herz gewachsen war. Noch am 26. Mai 1809 spielte er es seinen Dienstboten vor; dann trat völlige Entkräftung bei ihm ein, und schon am 31. Mai, nachts 1 Uhr, schloß der Meister, einer der größten unter den Künstlern und zugleich einer der liebenswürdigsten Menschen, seine Augen für immer.

Die vorstehenden Zeilen sollten und konnten das gestellte Thema keineswegs erschöpfen; sollten sie aber auch nur die Anregung zu einer intensiveren Pflege auch der Vokalkompositionen Joseph Haydns gegeben haben, so wäre ihr Zweck erfüllt.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Theodor Kirchner.

Ein Großmeister musikalischer Kleinkunst.

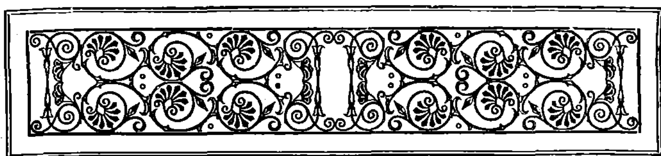
Von

Prof. Dr. Otto Klauwell.

Musikalisches Magazin, Heft 29.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1909



Die Entwicklung der Klavierkomposition hat sich von jeher in zwei Richtungen vollzogen. Für die eine war überwiegend maßgebend das Bestreben, sich der Eigenart des Instrumentes möglichst anzupassen, seine Schwächen unfühlbar zu machen, seine Vorzüge in möglichst glänzendes Licht zu setzen. Der hieraus entspringende Stil — es ist der eigentlich so zu nennende Klavierstil — gibt sich vornehmlich zu erkennen durch einen beweglichen, durchsichtigen Satz, durch vorwiegende Verwendung der kleineren und kleinsten Notengattungen, durch die Herrschaft der Passage, der Verzierungen. Von *Domenico Scarlatti* und *Phil. Em. Bach* begründet, fand er in *Haydn, Mozart, Clementi, Hummel, Mendelssohn, Chopin* und *Liszt* seine hervorragendsten Vertreter. Die zweite jener beiden Richtungen trägt den Besonderheiten und Eigentümlichkeiten des Klaviers nicht in gleichem Maße Rechnung. Sie betont mehr den rein musikalischen Gehalt, sieht mehr auf innere Ausdrucksfülle, als auf äußere klaviermäßige Wirkung, ja sie mißachtet bisweilen geradezu die Eigenart des Instruments, indem sie die Grenzen seiner Ausdrucksmittel überschreitet und ihm Aufgaben zumutet, denen es, da sie mehr ins Gebiet des Orchestralen

oder des Gesangsmäßigen hinübergreifen, im Grunde nicht gewachsen ist. Als die berufensten Vertreter dieser Richtung der Klaviermusik haben vor allem J. *S. Bach*, *Beethoven*, *Schumann* und *Brahms* zu gelten. Es ist selbstverständlich, daß jeder dieser beiden Kunststile, im Extrem gedacht, nur von relativem ästhetischen Werte sein würde. Jedes künstlerisch vollendete Klavierstück soll sowohl einen tieferen musikalischen Gehalt offenbaren, als auch bezüglich seiner technischen Darstellung den natürlichen Bedingungen des Instrumentes, das zum Träger seines musikalischen Gehalts gewählt worden ist, angepaßt sein. Es wird sich daher bei der praktischen Kunstausübung zumeist um ein bestimmtes Mischungsverhältnis beider Stilrichtungen handeln, und nur in dem Sinne, daß dabei auf die eine oder andere Richtung mehr Gewicht gelegt wird, soll jene oben aufgestellte Klassifikation der Komponisten verstanden werden. Aber auch in diesem Sinne kann die Grenze nicht scharf gezogen und es kann nicht behauptet werden, daß die genannten Komponisten durchgehends und mit allen ihren Werken auf dem Boden der ihnen hier zugewiesenen Klasse stehen. Mozarts Cmoll-Phantasie, sein Adagio in Hmoll, sowie die langsamen Sätze seiner Sonaten und Konzerte, die meisten Nocturnes von Chopin u. ä. gehören ohne Zweifel zur „Ausdrucks“musik, wogegen beispielsweise die Ecksätze des Italienischen Konzerts von J. S. Bach, sowie manche der lebhafteren Sonatensätze Beethovens der ersten der oben bezeichneten Klassen beizuzählen sind. Es können sogar in einem und demselben Stücke beide Standpunkte miteinander wechseln, wie endlich auch — der ideale Fall — beiden Richtungen gleichzeitig im höchsten Maße

Genüge geleistet werden kann, wofür hier, als einziges Beispiel, nur das Esdur-Konzert von Beethoven angeführt sein möge.

Es war nötig, auf diesen Unterschied des Stils der Klavierkomponisten hinzuweisen, um nun *Theodor Kirchner*, zu dessen Würdigung als Künstler die nachfolgenden Zeilen einen Beitrag liefern sollen, mit einem Worte dahin zu charakterisieren, daß er mit Entschiedenheit der zweiten der genannten Komponistenklassen eingereiht, ja daß er als ein „Ausdrucks"komponist par excellence bezeichnet werden muß.

So richtig es ist, die letzten Gründe der Eigenart eines Komponisten in seiner angeborenen musikalischen und allgemein-geistigen Begabung zu suchen, so erleidet es ebensowenig einen Zweifel, daß die äußeren Lebensverhältnisse, die Beziehungen zu gleich — oder entgegengesetzt — gearteten Kunstgenossen einen starken, oft entscheidenden Einfluß auf die Schaffensrichtung des werdenden Künstlers gewinnen. Kaum dürfte es einen Komponisten geben, der hierfür einen einwandfreieren Beweis lieferte, als Theodor Kirchner. Geboren am 10. Dezember 1823 in dem sächsischen Dorfe Neukirchen als Sohn eines Lehrers, wuchs er bis zu seinem zwölften Lebensjahre heran, ohne eine geregelte musikalische Ausbildung zu erhalten. Einzig auf die elende Kirchenorgel seines Heimatsdörfchens angewiesen, deren Behandlung er mehr autodidaktisch als unter der notdürftigen Leitung seines Vaters erlernte, bekundete er sein erwachendes schöpferisches Talent frühzeitig in freiem Phantasieren, dem sich bald auch Versuche zu schriftlichem Fixieren seiner Gedanken gesellten.

Zwölf Jahre alt erhielt Kirchner, nachdem er in

die Bürgerschule in Chemnitz eingetreten war, den ersten geregelten Unterricht in der Harmonielehre durch Musikdirektor Stahlknecht, der aber nach kurzer Zeit bekannte, ihm nichts mehr beibringen zu können, da er bereits mehr wisse, als er, der Lehrer, selber. Jetzt hielt es Kirchners Vater für angezeigt, ein maßgebendes Urteil darüber einzuholen, ob Theodors Talent stark genug sei, um seinen Wunsch, Musiker zu werden, gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Er reiste mit ihm nach Leipzig, in der Absicht, der größten dort lebenden Autorität, Felix Mendelssohn, das Schicksal seines Sohnes in die Hand zu legen. Sowohl Mendelssohn, der die Ankömmlinge aufs liebenswürdigste empfing, wie der ebenfalls zu Rate gezogene Kantor der Thomasschule Ch. Th. Weinlig (der Lehrer R. Wagners) äußerte sich günstig und zuredend, und so siedelte Kirchner 1838 ganz nach Leipzig über, um Schüler des ihm von Mendelssohn warm empfohlenen Organisten an der Nikolaikirche Karl Ferdinand Becker zu werden. Wie heilsam sich das hiermit in Angriff genommene und seiner bisher frei ausgeströmten Begabung zum ersten Male straffere Zügel anlegende strenge Studium für den eifrigen Kunstjünger auch gestaltete und welchen Nutzen er auch daraus zu ziehen wußte, so war es doch ein noch mächtigerer Magnet, der ihn in Leipzig mit wachsender Gewalt in seinen Bann zu ziehen begann und dessen starke Individualität seinem zukünftigen Kunstschaffen die Richtung vorzeichnen sollte: *Robert Schumann.* Mit einer Art wahlverwandtschaftlicher Zuneigung fühlte sich unser Kunstjünger zu dem dreizehn Jahre älteren jungen Meister hingezogen, wie auch dieser ein Stück von seinem eignen Geiste in dem jüngeren Kunstgenossen

wiedererkennen mochte. Diese Seelenverwandtschaft fand in späteren Jahren ihren deutlich erkennbaren Niederschlag sogar in der äußeren Ähnlichkeit beider Männer. „Wem sollte nicht“, ruft A. Niggli in seiner biographischen Skizze Kirchners, der wir die geschichtlichen Daten entnehmen, aus, „wem sollte nicht die Ähnlichkeit der beiden Musiker schon in ihrer äußeren Erscheinung auffallen? Bei beiden dieselbe kräftig-stattliche Haltung, die hochgewölbte, energisch ausgearbeitete Stirn, das weiche, dunkelblonde Haupthaar, das bartlose volle Antlitz, die träumerischen, mehr in sich, denn nach außen, gekehrten Augen, deren etwas zusammengedrückte Stellung die Kurzsichtigkeit der Männer verrät, die feingeschnittenen, wie zum Vorsichhinsummen leicht geöffneten Lippen, das volle, etwas breite Kinn!“ Erwägt man, daß der aus diesem Verhältnis entspringende Einfluß Schumanns auf Kirchner in dessen bildungskräftigstes Alter fiel, in die Zeit, in der er sein bis dahin streng verborgenes Innenleben überhaupt zum ersten Male fremden Einflüssen erschloß, so läßt sich schon jetzt absehen, welche nachhaltige Bedeutung die so neuartige Tonsprache des großen Romantikers auf seine Entwicklung gewinnen und wie sein beginnendes, unzweifelhaft gleichfalls romantischem Boden entsprießendes Kunstschaffen unwillkürlich in die Bahnen seines geliebten Vorbildes hineingeleitet werden mußte.

Nach einjähriger Studienzeit in Leipzig siedelte Kirchner im Frühjahr 1842 für ein Jahr nach Dresden über, um bei dem vortrefflichen Organisten Johann Schneider seine Orgelstudien zu vollenden. Auf Mendelssohns Wunsch trat er hierauf Anfang April 1843 als erster Schüler in das soeben ge-

gründete Leipziger Konservatorium der Musik ein, eigentlich wohl mehr als Lockvogel, als weil er einer weiteren Ausbildung noch bedürftig gewesen wäre. Bereits im Herbst desselben Jahres ging denn auch seine Schülerzeit wieder zu Ende und er folgte einer Berufung als Organist nach Winterthur. Ein neunzehnjähriger Aufenthalt in dieser Stadt, und ein sich daranschließender zehnjähriger in Zürich, wo er vorzugsweise als Dirigent der dortigen Abonnementskonzerte wirkte, mußten ihm die Schweiz zur zweiten Heimat machen, und er hat auch dieser Zeit, in der er den vorzüglichsten seiner musikalischen Zeitgenossen — Stockhausen, Wagner, Liszt, Brahms, Klara Schumann u. a. — nähertreten sollte und überall Liebe und Verehrung fand, stets als der glücklichsten seines Lebens gedacht. Sie war es in der Tat, da sie seiner allem äußeren Zwang abholden, nach innerer und äußerer Freiheit lechzenden Künstlernatur volles Genüge leistete, ihn die rauhen, Tag für Tag wiederkehrenden Pflichten einer aufreibenden Amtstätigkeit nicht empfinden ließ. Seine 1868 erfolgte Verheiratung mit der damals am Züricher Theater engagierten Sängerin Maria Schmidt scheint ihm nun aber doch den Gedanken und die Notwendigkeit, sich nach einer einträglicheren und zugleich gesicherten Lebensstellung umzusehen, immer unabweisbarer nahegelegt zu haben. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Meiningen, als Lehrer der Prinzessin Maria, folgte er Anfang 1873 einem Rufe nach Würzburg, um die Leitung der dortigen Musikschule zu übernehmen. Leider erwies er sich, wie übrigens zu erwarten gewesen war, zu einer gedeihlichen Lösung der ihm hier gestellten organisatorischen und pädagogischen Aufgaben als völlig

ungeeignet, so daß er sich schon nach zwei Jahren von der seinem Naturell so wenig zusagenden Stellung wieder zurückzog und nach Leipzig ging, in der Hoffnung, durch eine gesteigerte Kompositionstätigkeit und durch Privatunterricht der Sorgen um seinen Lebensunterhalt überhoben zu werden. Aber trotz allem aufgewandten Fleiß und trotzdem er sich sogar zu Arbeiten herbeiließ, bei denen die künstlerischen Rücksichten von den geschäftlichen überwogen wurden, gelang es ihm nicht, eine dauernde Sicherung seiner ökonomischen Lebensverhältnisse herbeizuführen. Er zog es daher nochmals vor, in den gesicherten Verband eines Lehrinstituts einzutreten, und übernahm 1883 eine ihm von Dr. Franz Wüllner angebotene, zwar wenig umfangreiche und gering dotierte, aber immerhin feste Lehrerstelle am Konservatorium in Dresden. Aber auch hier fand er nicht, was er brauchte, ja seine äußeren Verhältnisse verschlechterten sich von Jahr zu Jahr derart, daß seine Freunde es nicht länger mit ansehen konnten und sich entschlossen, die Sammlung einer Ehrengabe für ihn in die Wege zu leiten. Männer, wie Bülow, Brahms, Joachim, Hanslick u. a. liehen dem menschenfreundlichen Plane ihre wertvolle Unterstützung, und so gelang es, in einigen Monaten für den alternden Meister eine Summe zusammenzubringen, durch die seine materielle Lage wieder geordnet und auch die Sorgen für die Zukunft bis zu einem gewissen Grade gebannt werden konnten. Im September 1890 siedelte Kirchner auf den Rat seiner Freunde Brahms und Bülow nach Hamburg über, wo er, hauptsächlich durch Bülows Vermittlung, als Klavierlehrer zu den ersten Gesellschaftskreisen in Beziehung trat und teils hierdurch teils mit Hilfe von

Unterstützungen alter und neu gewonnener Freunde sich und die Seinen vor der drückendsten Not zu bewahren vermochte. Ein langsam fortschreitendes Augenleiden hinderte ihn indessen mehr und mehr an seiner schöpferischen Tätigkeit, und als ein im Jahre 1894 eintretender Schlaganfall ihn zu allmählich immer zunehmender körperlicher Hilflosigkeit verurteilte, führte er fortan nur noch ein beklagenswertes, jedes Zwecks und Inhalts beraubtes Dasein, bis ihn am 18. September 1903 ein sanfter Tod von seinen Leiden erlöste.

Wenn wir den tiefen und nachhaltigen Einfluß Robert Schumanns auf Kirchner bereits feststellen konnten, so ist es zur genaueren Charakterisierung dieses Einflusses unerläßlich, sich zu vergegenwärtigen, daß es der Schumann der ersten Periode war, den sich unser Kirchner, einem unbewußten inneren Triebe folgend, zum Leitstern seiner künstlerischen Entwicklung erkoren hatte, der Schumann, der selbst seine Sturm- und Drangperiode noch nicht überwunden und dessen reiches Seelenleben bis dahin ausschließlich in Klavierstücken und zumeist in kleinen, neuartigen Formen seinen äußeren Niederschlag gefunden hatte. Wir wissen, daß Schumanns Schaffenstrieb weit eher zum Durchbruch gelangte, als die dazu unerläßliche technische Durchbildung ihn hierfür genügend hatte erstarken lassen. Das Ergebnis war eine Reihe von Kompositionen, die in stilistischer und klaviertechnischer Beziehung zu dem Hergebrachten in starkem Gegensatz standen und daher vielfach lebhaften Widerspruch hervorriefen, die aber als keck hingeworfene Stimmungsbilder und als der naturalistische Ausdruck einer eigenartigen Empfindungswelt von einem kleinen Kreise mit Begeisterung aufgenommen und

als der Beginn einer neuen Entwicklungsrichtung der Musik begrüßt wurden. Gerade der noch nicht ausgereifte, aber, einem gärenden Most gleich, eine herrliche Reife verheißende Charakter der Schumannschen Erstlingswerke mußte auf geistesverwandte jugendliche Gemüter einen mächtigen Zauber ausüben und, wenn sie selbst produktiv waren, ihre Schaffenskraft in ähnlicher Richtung befruchten. Wenn viele unter uns Nachgeborenen sich dieser Wirkung der Schumannschen Musik aus ihrer Jugend entsinnen werden, um wieviel mehr mußte sich der dem jungen Romantiker persönlich nahestehende, durch gegenseitige Sympathie mit ihm verbundene und zu ihm aufblickende Kunstjünger Kirchner von dieser damals noch in ihrer vollen Neuheit und jugendfrischen Unmittelbarkeit wirkenden Musik im Innersten ergriffen und völlig in Besitz genommen fühlen! So wurde denn auch für Kirchner das Klavier der Freund und Vertraute seines Seelenlebens, der Träger seiner geheimsten Freuden und Schmerzen, der allzeit willige Verkünder seines musikalischen Denkens und Empfindens. Und zur Form, in die er seine Gedanken ausströmen, in der er sie sinnenfälligen Ausdruck gewinnen ließ, gestaltete sich ihm das kleine Klavierstück mit inhaltsvoller motivischer Grundlage und kurzer, fast epigrammatischer, aber erschöpfender thematischer Behandlung. Während aber für Schumann die Zeit der ausschließlichen Klavierkomposition und der vorzugsweisen Benutzung kleiner Tonformen nur als die erste Periode seiner künstlerischen Gesamtentwicklung zu betrachten ist, die, vom Jahre 1840 ab, ganz anderen, umfassenderen Zielen zustrebte, blieb Kirchner der ihm durch Neigung und die Richtung seines Talentes

an die Hand gegebenen Form des kleinen Klavierstücks als Ausdrucksmittel dessen, was es ihn zu sagen drängte, Zeit seines Lebens getreu. Nur ausnahmsweise sehen wir ihn auch andere Kompositionsgebiete in den Bereich seiner Schaffenstätigkeit hineinziehen, ohne aber daraus die Überzeugung zu gewinnen, daß er hier in gleich hohem Sinne, wie auf dem Gebiete der Klavierkomposition, als ein Auserwählter unter den Berufenen zu gelten habe. Er fühlte selbst das Auffallende dieses Sichzurückziehens auf eine Kunstgattung, wenn er in einem, von Niggli erwähnten Briefe an Dr. W. Kienzl schreibt: „Ob besondere Neigung und Faulheit oder Ungeschicklichkeit mich immer wieder aufs Klavier hinwiesen und für dieses hauptsächlich in kleinen Formen mich bewegen ließen — wer weiß es genau?" Wir haben heute weder das Recht, noch überhaupt Veranlassung, uns über die Selbstbeschränkung unseres Künstlers zu beklagen, wenn wir das reiche Füllhorn kostbarer Gaben überschauen, mit denen er uns auf dem Felde der Klaviermusik überschüttet hat, Gaben, unter denen kaum eine sein dürfte, die nicht den Stempel vollendeter Meisterschaft an der Stirn trüge. Denn das unterscheidet unsern Meister von seinem Vorbild Robert Schumann, daß er nicht, wie dieser, ohne die Stütze einer ausreichenden musikalisch-theoretischen Erziehung die Komponistenlaufbahn betrat und sich erst durch eine Reihe unfertiger, wenn auch genialer Geistesprodukte und durch nachträgliche gründliche Unterweisung von den Schlacken einer unzulänglichen Kunstbildung hätte befreien müssen. Im gesicherten Besitze aller der Kenntnisse und Fertigkeiten, die den genialen Erfinder erst befähigen, seinen Gedanken eine den Gesetzen der Kunst ent-

sprechende objektive Fassung zu verleihen, tritt er uns schon in seinen Zehn Klavierstücken Op. 2, dem ersten der von ihm veröffentlichten Klavierwerke, als fertiger Meister entgegen. Ja, nicht nur das — er offenbart uns zugleich in den zehn Stücken dieses Werkes seine ganze Individualität, die Kraft und Zartheit seines Empfindens, seine Kunst, wie der Freude, so dem Schmerz gleich treffenden und packenden Ausdruck zu verleihen, das entzückende Spiel seines Humors. Und wie er hierin Robert Schumann innig die Hand reicht, so steht er doch in dem, was er uns zu sagen hat, völlig auf eignen Füßen, als ein musikalischer Erfinder, der seine allgemeine Geistes- und Gemütsverwandtschaft mit jenem Meister der Romantik zwar nirgends verleugnen kann, dem aber in seinem reichen Innenleben ein nie versagender Quell eigengearteten Kunstschaffens zu Gebote steht.

Kraftvoll und selbstbewußt beginnt das erste jener Zehn Klavierstücke, gleich durch den übergreifenden Sekundakkord im zweiten Takte unser Interesse in Spannung versetzend. Wie dann das Hauptmotiv lediglich durch das Mittel der Modulation weitergesponnen und auf dem Grunde einer energischen und weitausgreifenden Baßführung der angegebene Grundcharakter weiter befestigt wird, das zeigt schon hier das in allen seinen Werken hervortretende Bemühen des Komponisten, sich in der Anwendung der Kunstmittel möglichster Sparsamkeit zu befleißigen und das einmal gewählte thematische Grundmaterial zur vollen Entfaltung der in ihm liegenden musikalischen Werte zu bringen. Wir werden noch mehr von diesem Streben überzeugt, wenn wir bei genauerem Zusehen bemerken, daß auch dem überaus ausdrucks- und

empfindungsvollen Mittelsatz des Stückes der hier ins Milde und Versöhnende abgewandelte Hauptgedanke zugrunde gelegt und nun auch in diesem Sinne einer erschöpfenden Behandlung unterzogen worden ist. Die hierdurch herbeigeführte ruhigere, sanftere Stimmung soll indessen nicht zu dauernder Herrschaft gelangen: ein jäh dazwischenfahrender verminderter Septimenakkord macht ihr ein plötzliches, gewaltsames Ende, um, wieder in den ersten Teil zurückleitend, den energischen Grundcharakter des Stückes aufs neue zu bekräftigen. Ganz im Gegensatz zu diesem Stücke tritt uns No. 2 entgegen als Sinnbild des Zarten, Innigen, im höchsten Sinne Klangschönen. Ich wüßte nicht viele Stücke Kirchners, die ich in diesem Betracht dem Stücke an die Seite zu stellen vermöchte: klassisches Ebenmaß der Erfindung vereinigt sich hier mit kristallklarer Form auf dem Grunde seines eigenartigen, prächtigen Klaviersatzes zu einem vollendet harmonischen Gebilde. Wieder ein anderes Gesicht zeigt No. 3, in seinem Grundwesen von träumerischer Melancholie, die, im Mittelsatz heftig aufgeschreckt, nur mit Mühe und nach wiederholten Anläufen sich zu sich selbst wieder zurückfindet. Auch hier fordert es unsere Bewunderung heraus, wie der Komponist eigentlich nur mit zwei kurzen Motiven den Aufbau des ganzen Stückes zustande bringt. Ausgesprochene Lustigkeit charakterisiert No. 4, und wenn auch vorübergehend die Miene des Komponisten sich verfinstern zu wollen scheint, so hat das, wie die Folge zeigt, nicht viel zu bedeuten: unaufhaltsam bricht sich die Fröhlichkeit wieder Bahn, um schließlich mit einer neckisch-humorvollen Wendung ihren plötzlichen Abschluß zu finden. Von den übrigen Stücken des Werkes seien nur

noch die leidenschaftlich-stürmische No. 9 und die von düsterem Ernst erfüllte Schlußnummer hervorgehoben, um nun schon aus diesem Opus 2 die Überzeugung zu begründen, daß der Komponist den ganzen Umkreis der menschlichen Seelenstimmungen zu durchmessen und in Gebilden von eigenartiger Schönheit künstlerische Gestalt gewinnen zu lassen vermag.

Aber auch noch auf eine andere Frage geben uns die Stücke Op. 2 vollbefriedigende Antwort, auf die Frage nach dem Stil, der Form, der Satzweise der Kirchnerschen Klaviermusik. Auch hierfür ist dieses Erstlingswerk geradezu als typisch zu betrachten. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß Kirchner sich in seinem motivischen Material die äußerste Beschränkung auferlegt, daß oft ein einziger Gedanke für ihn hinreicht, um einen Kunstbau von reichster Gliederung und klassischer Schönheit vor uns erstehen zu lassen. Der motivische Stoff rinnt dann wie Blut durch die Adern des künstlerischen Organismus, überall derselbe und doch überall neue Werte schaffend, neue Schönheit enthüllend. Kirchner zeigt sich in dieser Beziehung seinem mehr in Sequenzen sich gefallenden Vorbild Schumann überlegen und als ein würdiger Vorläufer von *Johannes Brahms*, in dessen Stücken Op. 118 und 119 diese Richtung wohl ihre höchste Vollendung und Vertiefung erreicht hat, wenn auch Brahms an immer neu quellender, blühender Erfindung seinen Vorgänger vielleicht nicht ganz erreicht. Mit der Beschränkung des Komponisten auf einen schmalen motivischen Unterbau und seinem Bestreben, für die gesetzten Zwecke nur die entsprechenden Mittel und nicht mehr in Bewegung zu setzen, steht im Einklang sein Ver-

zicht auf die Anwendung aller nur der äußeren Wirkung dienenden Ausdrucksmittel, wie der Passagen, der Verzierungen. Alle seine Noten sind wesentliche Träger des Ausdrucks, und das Überwiegen der Viertel- und Achtelnoten über die Sechzehntel und kleineren Gattungen gibt schon dem Notenbilde der Kirchnerschen Musik sein charakteristisches Aussehen und drängt sich einem unwillkürlich auf, wenn man eine größere Reihe seiner Klavierstücke an seinem Auge vorübergehen läßt. Was Kirchner hierdurch an äußerer, virtuoser Wirkung verliert, ersetzt er uns in überreichem Maße durch die innere Vertiefung seines Satzes nach Seite der Melodik, der Rhythmik und vor allem der Harmonik. Über die Fülle und Schönheit seiner melodischen Erfindung, die alle Stimmen seines Klaviersatzes durchdringt, ein Wort verlieren zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen, da jede Seite, die man aufschlägt, dafür als Zeuge aufgerufen werden kann. Und wenn in bezug auf rhythmische Kombinationen sein Erstlingswerk nicht gerade Neues, Außergewöhnliches bietet und darin von manchem späteren Werke übertroffen wird, so steht es dafür in harmonischer Hinsicht bereits auf der vollen Höhe seines Kunstschaffens. Die Universalität seiner Harmonieentfaltung, die Frische seiner Modulationen, die Art, wie er oft mit überraschend schöner Wirkung in die entlegensten Tonarten ausweicht, um auf kürzeste und doch anscheinend ganz selbstverständliche Weise den Weg wieder zurückzufinden, ist bewunderungswürdig und gehört ohne Zweifel zu den charakteristischsten Kennzeichen seiner Kunst. Daß ihn hierbei sein harmonischer Spürsinn häufig auf die seltsamsten wenn auch ganz zwanglos zustande kommenden

Klangverbindungen führt, kann nicht befremden. So dürften, um nur ein Beispiel anzuführen, der gegen den Schluß von No. 2 auftauchende, mit Hilfe dreier freier Vorhalte aufgebaute Akkord:



der in dem darauffolgenden Dominantseptimenakkord seine natürliche Lösung findet, in der bis dahin vorhandenen Klavierliteratur seinesgleichen suchen.

Liegt nach dem eben Gesagten ein Hauptreiz der Kirchnerschen Klaviermusik in ihren wundervollen, oft ganz einzigartigen harmonischen und modulatorischen Wirkungen, so ist auch die ganze Anlage des Klaviersatzes auf üppigste Klangentfaltung berechnet: das Ohr des Hörers schwelgt in Wohlklang, während sein Geist durch die Sprache der Motive und ihre fesselnden Durchführungen in Bann gehalten wird. Die allgemeinen Eigenschaften des Kirchnerschen Klaviersatzes sind im großen und ganzen dieselben, die auch für den Klaviersatz Robert Schumanns charakteristisch sind und die in dieser besonderen Art ihrer Vereinigung und vorherrschenden Anwendung von diesem Meister als dem ersten in die Tonsprache eingeführt worden sind: der füllige Satz, die Weitgriffigkeit, das Über- und Ineinandergreifen der Hände, die den Mittelstimmen zugewiesene vielsagende Rolle, die starke Heranziehung synkopierter Rhythmen, die Notwendigkeit unausgesetzten, oft subtilsten Pedal-

gebrauchs. So wenig daher Kirchner als Erfinder eines neuartigen Klaviersatzes angesprochen werden darf, so hat ihn doch seine fast ausschließliche Beschäftigung mit dem Klavier diesen ihm von Schumann überkommenen Klaviersatz im einzelnen in einer Weise ausbauen lassen, daß er dadurch ein stark persönliches Gepräge erhalten hat. Die Art, wie Kirchner häufig die melodischen Elemente stückweise zwischen den Stimmen und den beiden Händen hin und hergehen läßt, wie sein Satz oft mit Hilfe fern abliegender Vorschlagstöne die ganze Breite des Klaviers in Anspruch nimmt, so daß man es gleichzeitig in der tiefsten Tiefe, in den Mittellagen und in der Höhe erklingen hört, und so manches andere sind ihm durchaus eigne Züge, die ihn auch bezüglich des Klaviersatzes im einzelnen erfinderisch und schöpferisch erscheinen lassen.

Ihrer äußeren Gestalt nach gehören die Stücke Op. 2, wie fast sämtliche Kirchnerschen Klavierkompositionen, der Liedform an, d. h. sie bestehen aus einem kürzeren oder längeren, einheitlichen oder auch wieder untergeteilten ersten Teil, an den sich ein aus ähnlichem motivischen Material oder auch abweichend gebildeter zweiter reiht, der in die Wiederholung des ersten zurückführt. Gelegentlich mündet dann wohl die Wiederholung in eine Coda aus. Daß der Komponist bei seiner großen Fruchtbarkeit immer und immer wieder zu dieser Form zurückgekehrt ist und sich fast nur in ihr auszusprechen vermocht hat, bekundet eine Einseitigkeit, die ebenso verwunderlich ist, wie die Mannigfaltigkeit in Erfindung und Ausführung, mit der er diese Form immer neu zu individualisieren verstanden hat, unsere ungeteilte Bewunderung herausfordert. Das Hauptgeheimnis seiner Kunst, inner-

halb derselben Form den Hörer immer aufs neue zu fesseln, liegt, wie schon bemerkt, in der Genialität seiner Modulationen, mit denen er namentlich die Mittelsätze seiner Klavierstücke auszustatten, häufig auch am Schluß noch in besonders feiner Weise zu überraschen weiß. Daß diese Modulationskunst erst auf dem Grunde einer starken Erfindung mit Erfolg in Wirksamkeit treten konnte, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden.

Wir haben uns in unserer Charakterisierung der Kirchnerschen Musik bisher ausschließlich an sein Op. 2 gehalten, nicht weil wir diesem unter seinen Gesamtwerken in jeder Hinsicht den Preis zuerkennen möchten, sondern weil wir an ihm, obwohl es sein Erstlingswerk ist, bereits alle die Eigenschaften zu erblicken glaubten, die seiner Musik nach unserer Auffassung ihren eigentümlichen Wert verleihen. Aber auch nach ihrem absoluten musikalischen Wert gemessen, gehören die Stücke, wie aus dem über sie Gesagten hervorgehen dürfte, zu dem Besten, womit uns der Künstler beschenkt hat. Ihre Bedeutung erkannte auch Robert Schumann, wenn er kurz nach ihrem Erscheinen unterm 8. Mai 1853 an Debrois van Bruyck schreibt: „Bestrebungen Jüngerer zu folgen, ist mir immer eine große Freude. So, wenn Sie vielleicht etwas von ihm kennen sollten, denen von Th. Kirchner, den ich schon als achtjährigen Burschen kannte und der viel verhieß. Er hat vor kurzem zwei Hefte Klavierstücke (auch viele Lieder) erscheinen lassen, die mir zu den genialsten der jüngeren Komponisten zu gehören scheinen.“ Mein ehemaliger Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium, der geistreiche Sonderling E. F. Wenzel, Freund Schumanns und Mitarbeiter an der von diesem begründeten Neuen

Zeitschrift für Musik, erzählte mir, als ich Kirchners Op. 2 bei ihm studierte, daß auch ihm Schumann das Erscheinen des Werkes sofort mit zwei Zeilen gemeldet und ihm die Stücke warm ans Herz gelegt habe. Für Schumann selbst war die aus dem Werke hervorleuchtende Genialität Kirchners nichts eigentlich Neues mehr, er hatte sie bereits in des Komponisten 1842 erschienenem Op. 1 (Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte) erkannt und am Schlusse seiner im einzelnen durchaus nicht blind lobenden Rezension mit den Worten festgestellt: „Man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen."

Die Gesamtzahl der Klavierwerke Kirchners ist außerordentlich beträchtlich. Es sind mehr als 70 Werke, von denen jedes durchschnittlich 8 bis 10 Nummern enthält. Werfen wir mit Rücksicht auf das an der Hand seines Erstlingswerks über sein Kunstschaffen Gesagte einen überschauenden Blick über diese reichen Schätze und messen wir sie mit dem aus Op. 2 gewonnenen Maßstabe, so drängt sich uns die auf den ersten Blick befremdende Beobachtung auf, daß der Künstler eine eigentliche Entwicklung als Komponist nicht genommen hat. Und doch — wie konnte es anders sein? Als voll ausgereiften Künstler, von ausgeprägter, wenn auch durch Schumann beeinflußter Eigenart, sehen wir ihn mit seinem Erstlingswerk an die Öffentlichkeit treten und — sei es, aus welchen Gründen es wolle — mit zäher Hartnäckigkeit an einer Form festhalten, die ihrer einfachen Struktur zufolge eine Weiterentwicklung von vornherein ausschloß. Worin er dieser Form gegenüber einzig seine Kunst zu

bewähren hatte, das war die Erfüllung derselben mit einem intensiven, individuell gefärbten Ausdrucksgehalt. Daß ihm dies beim ersten Wurfe in vollem Maße gelang und daß er, darin Schumann überflügelnd, seinen Erstlingsstücken zugleich eine Fassung zu verleihen vermochte, in der sich Form, Gehalt und Ausdrucksmittel zu ästhetischer Einheit miteinander vermählten, das sicherte ihm gleich von vornherein, wenn auch nur auf kleinem, beschränktem Gebiete, den Rang der Meisterschaft, es bedeutete für ihn bereits das Angelangtsein an dem Ziele, das er vielleicht unbewußt, in instinktiver Erkennung der Grenzen seiner Begabung, sich selbst gesteckt haben mochte. Die reiche Fülle herrlicher Gaben, die er uns im weiteren Verlaufe seines langen Künstlerlebens mit verschwenderischer Hand gespendet hat, läßt uns zwar seine Erfindungskraft, sein Fühlen und Empfinden, die Vielseitigkeit seiner Kunst, zu gestalten, in immer neuer, reizvoller Beleuchtung erscheinen, ohne aber dem einmal gewonnenen Bilde seiner künstlerischen Persönlichkeit neue wesentliche Züge hinzuzufügen. Wenn sonach unser Meister den eigentlich Großen im Reiche der Töne, deren Kunstschaffen gerade durch die Pflege und den Ausbau der großen Tonformen hauptsächlich mit gekennzeichnet wird, nicht beigezählt werden kann, so war er doch ein Großer im Kleinen, ein Meister in der Beschränkung, der mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern verstand, der dem in ihn gelegten Samenkorn immer neue Triebe zu entlocken, der Blüte an Blüte zu reihen vermochte und der uns durch seine Tonsprache nicht nur sinnlich zu umstricken, sondern bis in die Tiefen unserer Seele zu ergreifen weiß.

Es kann im Rahmen dieser Zeilen nicht unsere

Aufgabe sein, mit dem Leser einen erschöpfenden Rundgang durch die weitverzweigten Schatzkammern der Kirchnerschen Tonmuse zu unternehmen. Wir müssen uns damit begnügen, in flüchtiger Durchmusterung der Schätze seine Aufmerksamkeit auf eine Reihe besonders hervorragender oder für den Komponisten besonders bezeichnender Stücke zu richten, ihm selbst überlassend, durch Aufsuchen auch der versteckteren Seitenpfade den gewonnenen Einblick noch weiter zu bereichern und zu vervollständigen.

Wenn schon fast sämtliche Klavierkompositionen Th. Kirchners der Gattung der kleinen Klavierstücke angehören — den Begriff „klein" übrigens mehr nur bezüglich ihrer Form als ihrer absoluten Ausdehnung genommen — so scheint er sich in einigen seiner Arbeiten geradezu das Problem gestellt zu haben, einen markanten musikalischen Gedanken in denkbar knappster Form und ohne die Hilfsmittel einer reicheren Technik zur Entfaltung seines musikalischen Wertes zu bringen. Wir denken hier an die Miniaturen Op. 62, das Album Op. 26, die Spielsachen Op. 35 (hier etwa in aufsteigender Schwierigkeit geordnet), alles kurze, leicht ausführbare Stücke harmlosen Inhalts, aber von feiner Rhythmik, plastischer Gestaltung und, bei aller Kürze, reicher interessanter Harmonieführung. Es sind wohl vielfach Gelegenheitsstücke, für das Album junger Freunde bestimmt. Wenn wir sie leicht ausführbar nennen, so ist das jedoch cum grano salis zu verstehen. Ihre Wiedergabe erfordert zwar heine hervorragende Fingerfertigkeit und noch weniger irgend eine technische Besonderheit, wie Oktaven oder schwierige Doppelgriffe, setzt aber eine gereifte musikalische Einsicht des Spielers vor-

aus und verlangt vor allem rhythmische Festigkeit, die Kunst sinngemäßer Phrasierung und feiner dynamischer Abtönung und die Fähigkeit, den nicht immer an der Oberfläche haftenden melodischen Faden klar vor dem Hörer zu entwickeln. Ihrem Charakter und ihrer geringen Ausdehnung nach gehören auch die in weiteren Kreisen bekannten Albumblätter Op. 7 zu dieser Klasse von Stücken, wenn sie sich auch ihrem musikalischen Gehalte nach weit über die genannten erheben. Sie scheinen weniger gelegentlichen Veranlassungen, als einem wirklichen inneren Bedürfnisse entsprungen zu sein, dafür zeugt die Gewähltheit ihrer motivischen Sprache und die fein gemeißelte Art ihrer Ausführung, die sie zu wahren Kabinettsstücken stempeln. Es seien hier nun die frohsinnige No. 2 (F dur), die humorvolle No. 6 (E dur), die melancholische No. 5 (E moll) und die ernste, aus tiefschmerzlichem Auge zu uns aufblickende Schlußnummer erwähnt, die ohne Anlehnung an die Lied- oder eine andere Form in ununterbrochen fortzeugender motivischer Arbeit sich vor uns aufbaut, ein klassisches Beispiel freier musikalisch-logischer Gestaltung. In ähnlichem Stile, wenn auch nicht von gleicher Prägnanz des Ausdrucks, sind die Albumblätter Op. 80 (Neue Folge), in deren ebenfalls von melancholischer Stimmung durchwehter Schlußnummer der Komponist in sinniger Weise an die erste Nummer der früheren Sammlung anknüpft und damit den Kreis seiner Albumblätter — es liegen dazwischen noch zwei Hefte Neue Albumblätter Op. 49 — beschließt. Wie alle die genannten Stücke als Vorbereitungen für die umfangreicheren und größere technische Anforderungen stellenden Werke des Komponisten dienen können, so darf dasselbe von

seinen Fünf Sonatinen Op. 70[1]) gelten. Man gehe jedoch nicht mit dem an Sonatinen gewohnten Maßstab an diese Stücke, sie etwa als harmlose Kindernahrung betrachtend. Zwar beginnen sie in dem üblichen Sonatinengeleise, aber lange hält es der Komponist in dieser kindlichen Zwangsjacke nicht aus. Seine phantastische Natur treibt ihn bald in sein gewohntes Fahrwasser und läßt ihn bezüglich des Modulationsgangs, der rhythmischen Behandlung, des Pedalgebrauchs usw. Bahnen einschlagen, die dem kindlichen Standpunkt nicht recht entsprechen wollen. So würde der schmerzlich bewegte zweite Satz der vierten Sonatine, den man vielleicht Elegie überschreiben könnte, auch jedem andern seiner Klavierwerke zur Zierde gereicht haben. Nicht zu jungen, musikalisch begabten Spielern in die Hand gegeben, dürften sich die Sonatinen immerhin, als interessante Typen ihrer Gattung, für die Entwicklung des musikalischen Sinnes und der Kunst plastischer Darstellung hervorragend nutzbringend erweisen.

Seine von ihm selbst nie verleugnete Geistesverwandtschaft mit Robert Schumann hat Kirchner förmlich bekräftigt durch zwei Reihen Klavierstücke, die er nach Schumannschem Muster Neue Davidsbündlertänze (Op. 17) und Florestan und Eusebius-Nachklänge (Op. 53) betitelte. Zwar waren, als Kirchner sein Op. 17 veröffentlichte, die Zeiten längst vorüber, in denen ein Robert Schumann mit gleichgesinnten Freunden sich gegen die eingerissene Seichtheit und Geschmacklosigkeit in der Musik zur Wehr setzen mußte, und die Kirchnerschen Davidsbündlertänze sollen und können eben

[1]) In in einer empfehlenswerten instruktiven Neuausgabe von H. Vetter bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

nur als Nachklänge aus der Zeit jener kampfesfrohen Feuergeister von uns empfunden werden. Aber als solche treffen sie den Ton in prächtiger Weise, wie auch die Stücke Op. 53 den Gegensatz zwischen dem kräftigen, leidenschaftlichen Charakter Florestans (No. 1, 3, 5) und dem milden, träumerischen Wesen des Eusebius (No. 2, 4, 6) in echt Schumannscher Weise zum Ausdruck bringen. Kirchner liebte es überhaupt, ihm geistig nahestehenden und sympathischen Künstlern dadurch musikalische Huldigungen darzubringen, daß er sich gelegentlich völlig in ihren Geist zu versenken, sein Schaffen von dem ihrigen befruchten zu lassen suchte. Aus dieser Neigung heraus entstanden die dem Andenken Felix Mendelssohns gewidmeten Lieder ohne Worte Op. 13 und die 12 Klavierstücke: „An Stephen Heller“ Op. 51. Von den Liedern ohne Worte, aus deren erstem das Mendelssohnsche Thema aus dem „Paulus“: „Denn der Herr vergißt die Seinen nicht“ deutlich zu uns herüberklingt, sind es besonders die 2. und 3. Nummer, in denen er den Charakter jener von Mendelssohn geschaffenen Tongebilde vorzüglich getroffen hat, während in den darauffolgenden Stücken wieder mehr und mehr seine eigene Individualität zum Durchbruch kommt. Eine Art Trauermarsch im düsteren B moll beschließt das Ganze. Auch in den Stücken an Stephen Heller weiß sich Kirchner seinem Vorbild schmiegsam anzubequemen. Seine Erfindung ist hier, ich möchte sagen, kurzatmiger, als wo er sonst seiner Phantasie freien Spielraum läßt, die Technik einfacher, das Ganze, in der Art Hellers, mehr einer leichteren musikalischen Unterhaltung dienend, als aus der innersten Tiefe der Seele geschöpft. Am wertvollsten erscheint uns das 3. Heft, das aber in

seiner ganzen Art weniger an Stephen Heller gemahnt, als an *Adolph Jensen*, mit dem Kirchner überhaupt manchen gemeinsamen Zug aufzuweisen hat. Erwähnen wir endlich an dieser Stelle noch die Gedenkblätter Op. 82, 12 charakteristische Klavierstücke, die Kirchner zur Feier der Einweihung des neuen Königlichen Konservatoriums in Leipzig verfaßte und in denen er die Erinnerung an die bedeutendsten ehemaligen Lehrer der Anstalt, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, David, Moscheles, E. F. Richter, K. F. Becker, Wenzel und Plaidy wachzurufen suchte. In der „Requiescat in pace" überschriebenen Schlußnummer erkennen wir den vorhin erwähnten Trauermarsch aus Op. 13 wieder.

Wenden wir uns den Stücken Kirchners zu, in denen er, unbekümmert um irgendwelche stilistische, instruktive oder persönliche Nebenansichten ganz dem Zuge seines Inneren folgen durfte und in deren Gesamtheit er sonach die ganze Fülle seines reichen Seelenlebens vor uns ausgebreitet hat, so ist es bei dem Reichtum des Gebotenen schwer, eine Auswahl zu treffen, und um so schwerer, als irgendwelche Gesichtspunkte zur Klassifizierung seiner Werke kaum aufzufinden sein dürften. Der einzige Anhalt, den die so verschiedenartigen vom Komponisten gewählten Titel der einzelnen Hefte zu gewähren scheinen, zerrinnt bei näherer Betrachtung der Stücke in nichts: die Titel sind, wenn es sich nicht gerade um bestimmte Tanzformen handelt, zumeist nur äußerliche Unterscheidungsmittel der einzelnen Sammlungen und könnten vielfach beliebig vertauscht werden, ohne daß dem Charakter der betreffenden Stücke zu nahe getreten würde. Wir haben es stets mit Zusammenstellungen schneller oder langsamer, kräftiger, heiter bewegter oder

elegischer oder humorvoller Tonstücke zu tun, deren musikalische Sprache viel zu beredt ist, als daß ihrem Werte durch einen Titel etwas hinzugesetzt oder ihr Verständnis dadurch erleichtert werden könnte. Die im Nachfolgenden auf gut Glück herausgegriffenen und kurz charakterisierten Stücke mögen dem Leser zu weiterer fleißiger Umschau Anregung geben. Da sind zunächst die Studien und Stücke Op. 30, eine aus 25 Nummern verschiedensten Charakters bestehende Sammlung. Der Titel hat wohl darin seinen Grund, daß der Autor hier noch mehr als sonst Wert darauf gelegt zu haben scheint, die einzelnen Stücke durchgängig aus geringstem thematischen Material, womöglich aus einem einzigen Motiv, hervorwachsen zu lassen. Im übrigen könnten die Stücke, die durchaus nicht etwa etüdenhaft gehalten sind, auch durch alle möglichen anderen Titel passend bezeichnet werden. So möchte für die schöne, durch ihre Terzen- und Sextenverdoppelungen an Brahmssche Art anklingende No. 15 ihres dunkeln Kolorits wegen der Name Nachtstück nicht unangemessen erscheinen. No. 16 und 17 sind echte Fantasiestücke im Schumannschen Sinne, von durchaus originellem Gehalt und entsprechender Ausdrucksweise, No. 21 (Fisdur) ein herrlicher, schwärmerischer Gesang, der nach jubelndem Aufschwung am Schlusse wieder in wohlige Ruhe zurücksinkt, No. 22 ein humorsprühendes Scherzo. Daß die späteren Stücke einer Sammlung die früheren an Wert überragen, ist eine bei Kirchner häufig zu beobachtende Erscheinung, durch die er sich von vielen Komponisten zu seinem Vorteil unterscheidet. Wenn in den Studien und Stücken das heitere Element überwiegt, so trägt die Sammlung: Aus trüben Tagen Op. 32 im

ganzen ein elegisches Gepräge, obwohl auch dieser Titel nicht allzu genau zu nehmen ist und Stücke mehr betrachtenden, ja relativ heiteren Charakters den elegischen Grundton des Ganzen wohltuend unterbrechen. Über diesen Grundton läßt gleich die erste Nummer, „Widmung“ betitelt, keinen Zweifel. Wie verhaltene Seufzer klingt es uns aus diesen Tönen entgegen, in denen sich das trübe Moll vergeblich in das lichte Dur zu wandeln strebt, und wenn auch im Mittelsatz eine tröstende Stimme sich vernehmen läßt, so wird sie nur zu bald durch neue Klagen zum Schweigen gebracht, mit denen das Stück, ohne den ersehnten Trost gebracht zu haben, zu Ende geht. Von den übrigen Nummern geben sich besonders die langsamen als Niederschläge einer starken Empfindung zu erkennen, die bisweilen, wie in den Nummern 4, 8 und 9, die Fesseln der Liedform durchbrechend, sich ihre eigne künstlerische Ausdrucksform zu schaffen genötigt sieht. Die letzte Nummer, „Rückblick“ überschrieben, atmet wieder tiefste Melancholie und vollendet somit das Bild schmerzlicher Erinnerungen, das der Meister offenbar in diesem Werke zu zeichnen bemüht gewesen ist. Weniger tiefgehenden Erlebnissen mögen die Alten Erinnerungen Op. 74 ihre Entstehung verdanken. Es sind technisch leichtere, mehrfach der Tanzform sich nähernde Tongebilde, zu anspruchsloser, wenn auch edler Unterhaltung bestimmt. Noch mehr Spielraum ist dem tanzartigen Element eingeräumt in der, 12 Stücke umfassenden Sammlung: Im Zwielicht Op. 31, die dessen ungeachtet in ihrer, dem Titel am treffendsten entsprechenden No. 3 (Des dur) eine der kostbarsten Perlen Kirchnerscher Kunst in sich birgt. Dieser zarte Duft des auf schwebendem Quart-

sextakkord anhebenden Tongedichts (erst mit dem 9. Takte gewinnt es den festen Boden des tonischen Dreiklangs), dieser durchsichtige und in jeder Faser ausdrucksvolle Klaviersatz, diese modulatorischen Feinheiten, namentlich beim Rückgang zum ersten Teil und am Schluß, wo das Des dur sich wie durch Zauberstab plötzlich in D dur verwandelt sieht, um mit ebenso geheimnisvoller Schnelligkeit wieder die Rückwandlung zu vollziehen — das sind Züge echt Kirchnerscher Schönheit und in ihrer Art einzig und unvergleichlich. Den beiden zuletzt genannten Werken können als im ganzen gleichwertig die in breiteren Formen gehaltenen Fantasien am Klavier Op. 36 angereiht werden, obwohl sie keine Nummer enthalten, die an eigenartiger Schönheit der soeben näher charakterisierten nur annähernd gleichkäme.

So mißlich es ist, die Klavierwerke Kirchners nach Wert und Schönheit in eine bestimmte Rangordnung einzureihen, da sie in formeller Beziehung alle gleichartig und mehr oder weniger gleichwertig sind, die Schönheit aber ihre duftigen Blüten überallhin ausgestreut hat, wahllos und ohne erkennbaren Zusammenhang mit der Entstehungszeit oder den Veranlassungen der einzelnen Werke, so denke ich doch nicht allzu fehlzugehen, wenn ich neben seinem Op. 2 die nachbenannten Werke des Meisters als seine reifsten und in jedem Sinne vollendetsten Schöpfungen zu bezeichnen wage: die Präludien Op. 9, die Romanzen Op. 22, die Stücke „Still und bewegt“ Op. 24, die Aquarellen Op. 21 und die Romantischen Geschichten Op. 73. Der Titel „Präludien“ darf wieder nicht allzu wörtlich genommen werden. Zeigt er sich für einige der 16 Stücke, wie für die pathetische

No. 1, die graziöse No. 3, die festmarschmäßige No. 9, die stürmische No. 11 ganz am Platze, so sind die meisten anderen doch mehr als selbständige Phantasiestücke zu betrachten, von oft breit sich auslegender Form und fest in sich beschlossenem Charakter. Heben wir im besonderen die festlich rauschende No. 7, die innig gesangvolle No. 10, die humorvolle No. 15, die durch den Gegensatz ihrer im Grunde doch verwandten Hauptteile so anziehende No. 14 hervor, so — sind wir uns doch nur bewußt, den andern Stücken durch nicht besondere Anführung Unrecht getan zu haben. Was den, der Meisterspielerin Klara Schumann gewidmeten Stücken ihren besonderen Charakter verleiht, ist die Großzügigkeit ihrer Erfindung, der oft wieder ganz neue originelle Klaviersatz, die über die Liedform vielfach hinausgehende, der Sonatenform sich nähernde Anlage und eine gewisse, von Kirchner sonst geflissentlich vermiedene, technisch-glänzende Außenseite, durch die sich die Stücke auch denen besonders empfehlen dürften, die den mehr in der Tiefe ruhenden Schönheiten der Kirchnerschen Musik weniger Empfänglichkeit entgegenbringen. An äußerer Wirkung dem Werke wenig nachstehend, an innerem Werte ihm mindestens gleichkommend erscheinen die „Romanzen“, in denen, gegenüber den mehr aus dem Vollen schöpfenden Präludien, das melodische Element wieder mehr zur Geltung kommt, aber nicht in der Weise einer liedartigen Melodik mit untergelegter Begleitung, sondern im Sinne des melodischen Erblühens eines vollsaftigen, rhythmisch fein gegliederten und harmonisch reich ausgestatteten Satzes. Hierfür bringt fast jede Nummer des Werkes, von der aus der Tiefe eines warmen

Herzens herausgesungenen No. 1 bis zu dem reizend-volkstümlichen Schlußgesang, den vollgültigsten Beweis. Mehr intimeren Charakters sind die Stücke „Still und bewegt", in der Ausführung erheblich leichter als die beiden vorher genannten Sammlungen, ohne an innerem Gehalt gegen sie zurückzustehen. In No. 2 hat Kirchner mittelst „obstinaten" zeitweisen Zurückkommens auf einen $^5/_4$ Takt in dem sonst im $^3/_4$ Takt gehaltenen Stücke den interessanten und durchaus geglückten Versuch gemacht, die Form des Ghasels ins Musikalische zu übertragen, ein Problem, in dem ihm übrigens der geistreiche Ferdinand Hiller schon vorangegangen war. No. 3 entzückt uns wieder als eines jener herrlichen Stücke, deren wir schon mehreren begegnet sind, in denen sich der zarteste melodische Schmelz auf dem Grunde einer reichen und weit ausgreifenden Harmonik zu einer Blüte verdichtet hat, wie sie nur der feingeistigen poetischen Eigenart eines Theodor Kirchner entsprießen konnte. Auf gleicher Höhe innigen Ausdrucks und warmen Herzenstons stehen die reizenden „Aquarellen", unter denen es uns schwer wird, ein Stück vor den andern hervorzuheben, da sie uns alle, als echtbürtige Kinder der Kirchner schen Muse, in gleichem Maße ans Herz gewachsen sind. Die „Romantischen Geschichten" endlich, eine Reihe von 20 Nummern, bilden, was Größe der Anlage anbetrifft, ein würdiges Seitenstück zu den Präludien, sind aber von phantastischerem, übrigens das ganze Gebiet menschlicher Seelenzustände umschreibendem Charakter und erfordern zur Bewältigung ihrer erheblich schwierigeren technischen Fassung einen sattelfesten Pianisten. Nur als Stichprobe ihres fast überreichen musikalischen Gesamtgehaltes seien die flotte Hu-

moreske No. 7, das mysteriöse Nachtstück No. 12 und die im echten Kreisleriana-Stil gehaltene Ballade No. 18 besonders hervorgehoben.

Nur flüchtig sei auch der zahlreichen Tänze Kirchners gedacht, der Mazurken, Walzer und Polonaisen, Kunstformen, auf die er häufig in einzelnen Nummern und in ganzen Sammlungen zurückkommt und in denen er sich mit liebenswürdiger Grazie zu bewegen weiß. Manche dieser Tänze, wie die Johannes Brahms gewidmeten Walzer, Op. 23, liegen zugleich in vierhändiger Bearbeitung vor, wie der Komponist überhaupt eine ganze Reihe, den verschiedensten Sammlungen entnommener Stücke auch in diesem reicher ausgestatteten Gewande hat erscheinen lassen. Von Originalkompositionen für vier Hände seien die Zwölf Stücke Op. 57 und die Sechs Walzer Op. 104 genannt, von Originalwerken für zwei Klaviere endlich die Walzer Op. 86 und die schönen Variationen Op. 85, durch die der eng gezogene Kreis dieser Kunstgattung eine leider bisher noch zu wenig beachtete wertvolle Bereicherung erfahren hat.

Gegenüber den reichen, fast unübersehbaren Schätzen, die Theodor Kirchner auf dem Gebiete der reinen Klaviermusik aufgespeichert hat, kann das, was er auf andern Kompositionsgebieten geschaffen, weder seinem Umfange, noch seinem inneren Werte nach schwer ins Gewicht fallen. Nur der Vollständigkeit wegen sei daher erwähnt, daß er die von ihm in seinen Klavierstücken fast ausschließlich gepflegte kleine Kompositionsform auch auf Stücke für mehrere Instrumente übertragen hat. So entstanden die Sammlungen Op. 79, acht Stücke für Klavier und Violoncell (oder

Violine oder Viola), Op. 83 Bunte Blätter, zwölf Stücke für Klavier, Violine und Violoncell, „Nur Tropfen“, ganz kleine Stücke für Streichquartett und manche andere Werke, unter denen die Novelletten Op. 59 für Klavier, Violine und Violoncell das hervorragendste, die reizenden Kindertrios Op. 58 das seiner praktischen Bestimmung nach eigenartigste genannt zu werden verdienen. Je einmal hat Kirchner an den zyklischen Formen des Streichquartetts und des Klavierquartetts seine schöpferischen Kräfte mit Erfolg gemessen. Das Streichquartett in Gdur Op. 20 fällt seiner Entstehung nach in seine erste Leipziger Zeit, ist also als Jugendarbeit zu bewerten, fand aber, vielleicht gerade seines anziehenden jugendlichen Reizes wegen, solchen Beifall bei den Vertretern des damals blühenden Florentiner Quartetts, daß sie es sich zum Repertoirestück erwählten und allenthalben zu beifälliger Aufführung brachten. Reifer tritt uns das Klavierquartett in Cmoll Op. 84 gegenüber. Zwar bewegt sich das ihm zugrunde gelegte thematische Material nur in knappen Formen, ist aber vom Komponisten in so klassisch anmutender und klangfrischer Weise verwertet worden, daß das ganze Werk einen durch nichts getrübten, herzerfreuenden Eindruck hinterläßt. Als dritten Satz hat Kirchner übrigens das zu diesem Zwecke durch einen freien Schluß verlängerte „Ghasel“ aus „Still und bewegt“ mit glücklichstem Erfolge zu benutzen verstanden. Was endlich die ziemlich zahlreichen Lieder unseres Meisters betrifft, so sind sie allerdings durch die auf gleichem romantischen Boden erwachsenen, aber an urwüchsiger Kraft ihnen überlegenen Erzeugnisse eines Schumann, Adolf Jensen und Brahms für unsere

Zeit stark verdunkelt worden, bergen aber doch so manche Blüte einer von Schönheit und Poesie erfüllten Kunst, daß sie es durchaus verdienen, vor dem ihnen drohenden Schicksal des Vergessenwerdens dauerd bewahrt zu bleiben.

Lassen wir — nach so vielen Einzelbetrachtungen — die Gesamterscheinung Theodor Kirchners noch einmal an unseren Blicken vorübergehen, so bietet sie uns das Bild eines zwar in seinen Zielen begrenzten, aber in dieser Begrenzung harmonisch in sich abgestimmten, voll ausgereiften, sympathischen Künstlertums. Von Anbeginn an sein Können mit seinem Wollen in Übereinstimmung findend, sah sich Kirchner sogleich aller jener Kämpfe und Läuterungsprozesse überhoben, wie sie sonst den schaffenden Künstlern nur selten erspart bleiben, um ihre Individualität in schlackenloser Reinheit zum Durchbruch zu bringen. Fest und bestimmt blickt sein Künstlerkopf aus seinen Erstlingsstücken heraus, so scharf umrissen, daß auch die imposante Menge aller nachfolgenden Arbeiten sein Charakterbild wohl im einzelnen noch bereichern und vertiefen, im ganzen aber kaum irgendwie modifizieren konnte. Freilich findet dieser Umstand, wie schon früher bemerkt, seine Erklärung z. T. auch in der Zähigkeit, mit der der Meister sein ganzes Leben hindurch an der so wenig abwandlungsfähigen Liedform, als der seiner eigenartigen Begabung, wie es scheint, gemäßesten Ausdrucksweise, festhielt. Hierüber mit ihm rechten zu wollen ist angesichts seiner Leistungen um so unangebrachter, als auch diese Kleinform in der von ihm erreichten Vollendung einen ganzen Meister erfordert. Mag ein groß anzulegendes, weitschichtiges Tonwerk ganz andere Seiten musikalischer Anlage bei seinem Urheber

voraussetzen, mag dieser ganz andere Kräfte einer spezifischen Begabung: einen weiteren Blick, größere Dispositionsfähigkeit und Gestaltungskraft für seine Zwecke in Bewegung zu setzen haben: auch das kleinste Kunstwerk, sofern überhaupt höchste Kunst in ihm sich offenbaren soll, verlangt von seinem Schöpfer einen in die Tiefen der Unendlichkeit dringenden Blick und eine Gestaltungskunst, die, in Ansehung der bescheideneren in Anwendung zu bringenden Mittel, nur um so höher zu bewerten ist. Daß unser Kirchner diesen Anforderungen in höchstem Maße entsprach, hat ihn zu dem großen Meister der Kleinkunst gemacht, als den wir ihn bewundern und lieben. Und zu einem echt deutschen Meister obendrein. Denn sind nicht gerade die Schlichtheit, die ihn auf alle nur äußerlich wirkenden Reizmittel verzichten ließ, die Natürlichkeit und Innigkeit seiner Erfindung, die Treue, mit der er das bescheidene motivische Grundmaterial seiner einzelnen Stücke gewissenhaft verwaltete und in seinem Ausdrucksgehalt zu erschöpfen suchte — sind es nicht gerade Eigenschaften echt deutschen Wesens und deutscher Art? Der hierauf beruhende intime Charakter der Kirchnerschen Musik, die für gleichgestimmte Seelen so innige Beredsamkeit ihrer Sprache konnten aber nur bei einer kleinen Gemeinde vollem Verständnis begegnen. So viel Schönes und Tiefes sie dieser auch zu sagen hatte, so wenig Berührungspunkte verknüpften sie mit der großen Masse derjenigen, die im Klavierspiel lediglich oder wenigstens vorwiegend das Mittel erblicken, ihr eignes Licht leuchten zu lassen und die Hörer in erster Linie mit ihrer Kunstfertigkeit bekannt zu machen. Wenn uns hier unwillkürlich das ähnliche Schicksal Robert Schumanns vor Augen tritt,

dessen Jugendwerke, so sehr sie heute Allgemeingut der Nation geworden sind, anfänglich, wegen der Neuheit ihres Stils, ebenfalls nur einem engeren Kreise zugänglich waren, so dürfen wir nicht vergessen, daß diesem Meister in der Folge in seinen Liedern, in seiner Kammer-, Orchester- und Chormusik mächtige Bahnbrecher erwuchsen, die den Boden allmählich auch zur Aufnahme der Klaviermusik seiner ersten Periode empfänglich und fähig machten. Derartige Fürsprecher hat sich Kirchner bei seiner freiwilligen Beschränkung auf ein eng gefaßtes Kompositionsgebiet nicht zu erfreuen gehabt, und so ist es gekommen, daß er, obwohl er mit zunehmenden Lebensjahren eine sich immer steigernde Schaffenstätigkeit entfaltete, bis heute weit entfernt davon geblieben ist, die ihm gebührende Würdigung und praktische Beachtung zu finden. Der Musiker spricht mit einer mehr auf einem dunkeln Gefühl, als auf einer genaueren Kenntnis seiner Werke beruhenden Hochachtung von ihm und der große Haufe klavierspielender Dilettanten ist wohl kaum über die Kenntnis seiner Albumblätter Op. 7 hinausgekommen. Da wird es denn Zeit, daß wir uns unserer Schuld gegen den Meister bewußt werden und deren Abtragung um so tatkräftiger in die Hand nehmen, als wir dadurch uns selbst und unseren Hörern die freudigsten künstlerischen Überraschungen bereiten werden. Möchten die Veranstalter von Klavierabenden bei der Aufstellung ihrer immer stereotyper werdenden Programme eingedenk sein, daß zur Entwerfung eines lückenlosen Gesamtbildes der deutschen Klavierliteratur an der eigenartigen Erscheinung Theodor Kirchners nicht vorübergegangen werden darf und daß sie durch regelmäßige Heranziehung einiger

der feinen Geistesblüten Kirchnerscher Kunst ihre Programme um ebensoviel köstliche Zierden bereichern würden. Möchte sich aber vor allem die deutsche Hausmusik, deren kräftiger Neubelebung, als Gegengewicht gegen den immer mehr überhandnehmenden öffentlichen Musikbetrieb, nicht entschieden genug das Wort geredet werden kann, dieser Schätze bemächtigen, die wie wenig andere es verdienen, daß ihnen eine bleibende Stätte im Herzen des deutschen Volkes bereitet werde.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Von

Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England.

Fünf englische Briefe des Meisters, mitgeteilt, ins Deutsche übersetzt und besprochen.

Von

Max Unger.

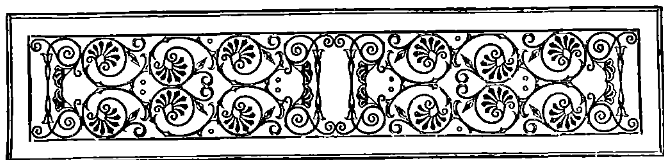
Musikalisches Magazin, Heft 30.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1909

Fräulein **J. Bernhagen** und Frau **E. Trapp**

in dankbarer Erinnerung.



Während eines Besuches im Britischen Museum in London bekam der Schreiber dieser Zeilen einige Briefe Mendelssohn-Bartholdys in die Hände, die aus verschiedenen Gründen der Mitteilung wert erscheinen, wenn auch nur drei von ihnen in Beziehung zueinander stehen. Diese Dokumente, die in englischer Sprache abgefaßt sind, scheinen noch nirgends zum Abdruck gelangt zu sein, was mit Bestimmtheit daraus geschlossen werden kann, daß F. G. Edwards in seiner „History of Mendelssohn oratorio ‚Elijah'" (London 1897), die eine Anzahl auf dies Oratorium bezügliche Briefe mitteilt, den spätesten der oben folgenden vermissen läßt, obgleich er manche kleine Ergänzung dazu geboten hätte. Dann dürfte man wohl auch annehmen, daß Novello, Ewer & Co. in London, der Verlag, an dessen Gründer Vincent Novello drei dieser Briefe gerichtet sind, von einer solchen Publikation wissen würden, was jedoch nicht der Fall ist.

Die Briefe sind schon deshalb interessant, weil sie in englischer Sprache abgefaßt sind. Zwar ist das Englisch Mendelssohns natürlich das eines Deutschen, d. h. etwas steif und ungelenk, und den Engländer vielleicht manchmal komisch anmutend. Sagt der Meister doch selbst, sein englischer Stil

sei sein „pianissimo" (s. Brief vom 11. Juli 1838) und in einem Brief an Moscheles, dessen teilweise Anführung sich hier notwendig erweisen wird, bittet er den Empfänger dringend, etwaige „englische Dummheiten" aus einem hier auch folgenden Schriftstück zu beseitigen, dessen Veröffentlichung er zu gewärtigen hat. Aber hat Edwards in seinem Werkchen keine Bedenken gehabt, die ihm ebenfalls englisch vorliegenden Briefe wörtlich mitzuteilen, wieviel weniger braucht sich der Deutsche an der doch immer wertvolleren Originalwiedergabe zu stoßen. Ich lasse deshalb die Briefe folgen, wie sie stehen, versehe sie jedoch zur Erleichterung für im Englischen weniger Belesene mit einer möglichst wörtlichen und sinngemäßen Übersetzung.[1])

Der erste der drei frühesten, aus den Jahren 1832 und 1833 stammenden Briefe, die an Vincent Novello gerichtet sind, ist in London selbst geschrieben und zwar während des zweiten, nur zwei Monate währenden Aufenthaltes des Meisters in dieser Stadt. Der Adressat hatte sich gleich vielen anderen praktischen Musikern dem, wenn mit Glück und Geschick betrieben, einträglicheren Musikverlage zugewandt und befaßte sich als Verleger, was ihm als Organisten ja nahe lag, besonders mit Kirchenmusik. Er war deshalb auch mit Mendelssohn in geschäftliche Beziehungen getreten.

Ohne weitere Anhaltspunkte läßt sich nun aus dem ersten dieser Briefe nicht schließen, ob die Gedanken dieser Sätze miteinander in Beziehung zu bringen, oder, in Schnelle sich dem Schreiber aufdrängend, lose aneinander zu reihen sind. Doch

---

[1]) Für die Freundlichkeit, mit welcher mir Miss Kuys van Lier-Leipzig bei der Arbeit zur Hand ging, sei ihr auch von dieser Stelle noch bestens gedankt. Verf.

man lese den Brief vorerst selbst, der übrigens nicht am 6. Mai, wie Mendelssohn das Datum gibt, geschrieben sein kann, sondern nach dem Poststempel zu schließen, bereits einen Tag früher aufgegeben ist:

(Aussen:) V. Novello.

from Felix Mendelssohn	67 Frith Street. Soho Square.

My dear Sir,

Before I have been able to say myself my thanks for the music you sent me last week, you make me another present, and indeed I do not know how to thank you for the pleasure you make me by your kindness & by procuring me the acquaintance of a talent which till now I only knew by reputation. I hope your daughter will be quite recovered; excuse my not calling in person, but I must finish in very short time some compositions, which are to be published in some weeks & this gives me a great deal to do these days; as soon as I have a free moment I will try to write for you the fugue in E, but I cannot promise whether I shall succeed as

Geehrter Herr!

Ehe ich im stande gewesen bin, persönlich für die Noten, die Sie mir letzte Woche sandten, meinen Dank abzustatten, machen Sie mir ein anderes Geschenk, und in der That weifs ich nicht, wie ich Ihnen danken soll für das Vergnügen, das Sie mir durch Ihre Freundlichkeit bereiteten und indem Sie mich mit einem Talent bekannt machten, das ich bis jetzt nur vom Hörensagen kenne. Ich hoffe, Ihre Tochter[1]) wird ganz wiederhergestellt sein; verzeihen Sie, dafs ich nicht persönlich vorspreche, aber ich mufs in sehr kurzer Zeit einige Kompositionen fertig stellen, die in ein paar Wochen veröffentlicht werden müssen und das nimmt mich dieser

[1]) Novello hatte mehrere Töchter. Vielleicht handelt es sich hier schon um seine 4., Clara Anastasia, die, geboren 1818, in Paris studierte (1829), 1833 das erstemal auftrat und 1837 auf Mendelssohns Veranlassung nach Leipzig und anderen Städten des Kontinents ging und als Sängerin große Triumphe feierte.

I fear I do not recollect exactly the distribution of parts in some passages. However I will try it, & if I donot recollect it, get you a copy from Germany where it must now be published in a collection of organ-pieces. Believe me my dear Sir

very truly yours

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

100 Gr. Portland Street

6. May.

Tage sehr in Anspruch. Sobald ich einen freien Augenblick habe, will ich für Sie die Fuge in E[1]) schreiben, aber ich kann nicht versprechen, ob sie mir gelingen wird, da ich fürchte, ich erinnere mich an einigen Stellen nicht genau an die Verteilung der Stimmen. Indes will ich sie versuchen, und, wenn ich mich nicht erinnere, Ihnen ein Exemplar aus Deutschland senden, wo sie jetzt in einer Sammlung von Orgelstücken veröffentlicht werden muſs. Ich verbleibe, mein verehrter Herr,

Ihr aufrichtigster

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der mitgeteilte Brief ist allem Anschein nach geschrieben, als sich die Beziehungen Mendelssohns zu der englischen Firma erst einleiteten. Ein zweiter ein Vierteljahr später aus Berlin datierender läßt diese weiterhin verfolgen. Derselbe ist im ganzen weniger hastig aufgesetzt — allerdings kann man bei dem ersten auf eine gewisse Eile nur aus dem Inhalt und der Kürze schließen; denn äußerlich ermangelt er ebensowenig wie der zweite einer sorglichen Glätte und eines Ebenmaßes in der Niederschrift, Qualitäten, die für Mendelssohn in allen seinen Betätigungen, den musikalischen und zeichnerischen, sowie in seinen Umgangsformen und

[1]) In dem thematischen Verzeichnis der sämtlichen Werke Mendelssohns (Breitkopf & Härtel) ist eine Orgelfuge in E dur nicht auffindbar.

Manieren so charakteristisch waren. Auch aus diesem nun folgenden Brief ist die Vorliebe Novellos für Kirchenmusik ersichtlich: Die „Lieder ohne Worte", die Mendelssohn damals auch in anderen Briefen „Klavierlieder" benennt, bilden einzig davon eine Ausnahme. Das Schriftstück lautet folgendermaßen:

(Aussen:)
from Felix Mendelssohn.

V. Novello Esq.
67 Frith Street, Soho S. E.
London.

My dear Sir,

I have to beg your pardon that the first letter I write to you is to be a letter of business, but if it was not for that I should not venture to give you the trouble of reading so bad an English as mine is. — I do not try to repeat you the thanks for all your kindness because I am not able to express it as I wish to do and as I feel it.

I want to-day to ask you whether you still remember your writing to me on that you wished me to compose an evening and morning-service for publication in your conrtry? I could not then fix the time when I was to do it as it was the first thing in that style I was to compose, but as soon as I got quiet here. I tried to

Geehrter Herr!

Ich mufs Sie um Verzeihung bitten, dafs der erste Brief, den ich an Sie schreibe, ein Geschäftsbrief sein mufs, anders aber möchte ich Ihnen nicht zumuten, Ihnen die Mühe zu machen, ein so schlechtes Englisch, wie das Meine, zu lesen. — Ich übergehe es, Ihnen den Dank für alle Ihre Freundlichkeit zu wiederholen, weil ich nicht im stande bin, ihn so auszudrücken, wie ich es möchte und fühle.

Ich möchte Sie heute fragen, ob Sie sich noch an Ihr Schreiben an mich erinnern, in dem Sie die Komposition eines Abend- und Morgensegens von mir zur Veröffentlichung in Ihrem Lande wünschten? Ich konnte damals nicht die Zeit der Fertigstellung bestimmen, da

begin the Te Deum in the style of your cathedral music and it is now finished. Although it is not entirely as I wish it to be and though I hope the following pieces will be better, I do not think it unworth being published and I accordingly want to ask you whether you are still of the opinion, which you expressed then to me in your kind note and whether I am to go on with the composition of the services and to send it to you, when it is finished. You asked me also for my terms; but I am really at a loss to fix them, as I never published any composition of the kind in your country; you would oblige me particularly if you would tell me your opinion on this subject, or if you do not like this let me know how you use to pay other composers in that style that I may fix my terms accordingly. — I hope if you answer to this you will write me at large how you & how your family is going on, I want to know which painting your son is working at, what progresses the charming talent of your daughter has made, pray let me know every

es das erste Stück war, was ich in diesem Styl komponieren sollte, aber ich werde es tun, sobald ich hier zur Ruhe komme. Ich versuchte das „Te Deum" im Styl Ihrer Kirchenmusik zu beginnen, und es ist jetzt fertig. Obgleich es nicht ganz ist, wie ich es haben möchte, und ich hoffe, dafs die folgenden Stücke besser sein werden, so halte ich es doch der Veröffentlichung nicht für unwert, und ich möchte Sie demgemäfs fragen, ob Sie noch des Willens sind, den Sie mir damals in Ihrem freundlichen Briefe aussprachen, und ob ich die Komposition jener Segen fortsetzen und sie Ihnen senden soll, wenn sie fertig sind. Sie fragten auch nach meinen Bedingungen; aber ich bin wirklich in Verlegenheit um deren Festsetzung, da ich noch nie eine Komposition der Art in Ihrem Lande veröffentlicht habe; Sie würden mich besonders verpflichten, wenn Sie mich Ihre Meinung darüber wissen lassen wollten, oder wenn Sie das nicht gern möchten, so lassen Sie mich wissen, wie Sie gewöhnlich andere Komponisten in diesem Styl hono-

thing that concerns you & your family. It is now so long, since I did not hear from you & you know how glad I shall be to have news of you and all my friends there. I have still to thank you for the kindness you showed me in having my pianoforte-melodies sold at your house; I think they must now be published already and am exceedingly obliged to you for your kind & friendly behaviour. Adieu, my dear sir, excuse this letter and let me soon have a great from you. Belive me to remain

yours very truly
FelixMendelssohn-Bartholdy.
Berlin, Aug. 22[d] 1832.

rieren, so dafs ich meine Bedingungen demgemäfs stellen kann. — Ich hoffe, Sie werden, wenn Sie mir hierauf antworten, mir ausführlich schreiben, wie es Ihnen und Ihrer Familie geht, ich möchte wissen, an was für einem Bild Ihr Sohn arbeitet, was für Fortschritte das liebenswürdige Talent Ihrer Tochter gemacht hat, bitte lassen Sie mich alles, was Sie und Ihre Familie betrifft, wissen. Es ist jetzt so lange her, seit ich von Ihnen hörte und Sie wissen, wie gern ich von Ihnen und allen meinen Freunden dort Neuigkeiten erfahren werde. Ich habe Ihnen noch für Ihre Freundlichkeit zu danken, die Sie mir durch den Verlag meiner Klavierlieder durch Ihre Firma erwiesen. Ich denke, sie müssen bereits veröffentlicht sein, und bin Ihnen für Ihre liebenswürdige und freundliche Bedienung äufserst verbunden. Adieu, werter Herr — verzeihen Sie diesen Brief und lassen Sie mich bald einen grofsen von Ihnen haben. Ich verbleibe

als Ihr sehr ergebener
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Was die in diesem Briefe genannten Abend- und Morgensegen anbelangt, so scheint Mendels-

sohn nur den ersteren fertiggestellt zu haben Wenigstens erwähnt der Breitkopf & Härtelsche thematische Katalog der Werke Mendelssohns allein diesen ersteren, welcher, betitelt „To the Evening Service", einen unbegleiteten Vokalchor bildet und mit den Worten beginnt: Lord! have mercy! Es scheint derselbe Chor zu sein, den Prof. Dr. Marx als „Vesper" in einem in der Berliner Dreifaltigkeitskirche veranstalteten Konzert aufführte, wovon der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" 1834, S. 563 unterm 8. August berichtet wurde. Das andere erwähnte Werk hingegen, das „Te Deum", ist für Solostimmen, Chor und Orgel gesetzt (We praise thee, o God!).

Eins der interessantesten von den vorliegenden Schriftstücken ist ein dritter Brief an Novello aus dem Jahre 1833. Zwar tut Mendelssohn der erfolglosen Bewerbung um den Direktorposten an der Berliner Singakademie — an des verstorbenen Zelters Statt war der bisherige zweite Dirigent Rungenhagen gewählt worden — mit keiner Silbe Erwähnung. Wie ihn aber eine gewisse Erbitterung gegen die Berliner Musikzustände ergriffen hat, läßt sich ganz deutlich aus dem Briefe erkennen, den ihm eine Gemütsstimmung diktierte, die nicht allein ein Rest der Cholera, wie er sagt, gewesen zu sein scheint:

(Aussen):
V. Novello Esq.
67 Frith Street, Soho Square.
London.

Berlin 19th March 1833.	Berlin, 19. März 1833.
My dear Sir,	Geehrter Herr!
It is long since I received your kind letter and indeed	Schon lang ist's her, dafs ich Ihren freundlichen Brief

I feel ashamed to have been silent so very long; but the fact is I had little to tell about myself that could have given you pleasure and my disposition of mind was such as not to allow me to forget myself for a while and give a description of the things around. So that I preferred being silent to a letter without interest, and I write at present only in order to tell you that I expect to see you in very short time and that I shall endeavour then to excuse my negligence in answering and in composing. That also was a reason why I felt not able to write to you; the compositions which I was to send you with my letter are still unfinished, soon after my first letter I began to feel so very unwell that I did every thing with disgust, and could not even think of music, it was I think still a remnant of the Cholera that I had in Paris, for I never felt anything like it before; I was obliged to leave off[1]) all musical occupations and only since some months I have felt well enough to set at work again.

empfing, und ich bin wahrhaftig sehr beschämt, so sehr lange geschwiegen zu haben; aber tatsächlich konnte ich Ihnen wenig von mir selbst erzählen, was Ihnen Vergnügen gemacht hätte, und meine Gemütsstimmung war derart, dafs ich mir nicht gestatten konnte, mich selbst eine Zeit lang zu vergessen und eine Beschreibung der Dinge ringsum zu geben. Ich zog deshalb das Schweigen einem uninteressanten Briefe vor, und gegenwärtig schreibe ich nur, um Ihnen mitzuteilen, dafs ich Sie in ganz kurzer Zeit zu sehen hoffe und dafs ich mich dann bemühen werde, meine Nachlässigkeit in Antwort und Komponieren zu entschuldigen. Das war auch ein Grund, weshalb ich nicht im Stande war, Ihnen zu schreiben; die Kompositionen, die ich Ihnen mit meinem Briefe senden sollte, sind noch unvollendet. Bald nach meinem ersten Briefe fing ich an, mich so sehr unwohl zu befinden, dafs ich alles nur mit Unlust tat, und war nicht einmal fähig, an Musik zu denken. Es war meiner Ansicht nach noch

---

1) Or.: „of“.

— Now I am happy to say I feel better than long before, my compositions are getting on, and even those that are begun since so many months I hope to finish before my departure and bring over with me. I cannot describe you how great a delight I anticipate from my visit to London this spring; I hope to enjoy it even more then during my former stay, when I was rather too fidgety & hurried which shall not be so much the case[1]) this time, I think. You promised me in your last letter to give me more frequent opportunitys of seeing you and your family; I hope you will not forget that kind promise and if you would I should remind you of it, for I must hear and make a great deal of music with you, you will have new compositions to show me, (I declare that this time I must hear you play the organ) and you will tell me your opinion of mine. The Organ fugue which you wanted to have is finished and I am exceedingly anxious to know whether you will approve of it or not, for till now I like it very much

[1]) Or.: „so much case". . .

so ein Überbleibsel von der Cholera, die ich in Paris hatte; denn nie zuvor fühlte ich mich derartig; ich sah mich genötigt, von allen musikalischen Beschäftigungen abzulassen und erst vor einigen Monaten habe ich mich wohl genug befunden, wieder an die Arbeit zu gehen. — Jetzt kann ich Ihnen glücklicherweise sagen, dafs ich mich besser fühle als lange vorher, meine Kompositionen gehen vorwärts, und eben diejenigen, die vor so vielen Monaten angefangen sind, hoffe ich vor meiner Abreise zu beendigen und mit mir hinüberzubringen. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr ich mich schon jetzt auf meinen Besuch in London diesen Frühling freue; ich verspreche mir davon noch gröfseren Genufs als während meines früheren Aufenthalts, als ich zu unruhig war und es eilig hatte, was diesmal — denke ich — nicht so sehr der Fall sein wird. Sie versprachen mir in Ihrem letzten Brief, mir häufigere Gelegenheiten zu geben, Sie und Ihre Familie zu sehen; ich hoffe, Sie werden dieses freundliche Versprechen nicht

myself. But that may pass away before I give it to you, as I have often experienced it, particularly as it is just finished and as I like every thing during my writing it and perceive the faults only after some time, when I grow colder. I was willing to give you a bad idea of our musical taste here, especially in the theatres, but I have heard this days a performance of Mozarts Zauberflöte, which would have given you great pleasure, could you have been present. It was indeed one of the best performances of that Opera, that one might hear; every body, the first singer as well as the last double bass player, were full of enthusiasm for that most beautiful master piece; and this feeling throughout the whole gave an unity to the performance as it is seldom heard here. It showed again how great the powers are and what a pity it is, they are not better, or not at all employed;[1]) for every man in the orchestra knows music as well and feels it, and only the „chefs" are cold, negligent or inca-

vergessen, und wenn Sie wünschen, möchte ich Sie daran erinnern; denn ich mufs mit Ihnen eine grofse Menge Musik hören und machen, Sie werden mir neue Kompositionen zu zeigen haben, (Ich erkläre, dafs ich Sie diesmal Orgel spielen hören mufs) und Sie werden mir Ihre Ansicht über die Meinigen sagen. Die Orgelfuge, die Sie haben wollten, ist fertig und ich bin aufserordentlich neugierig zu wissen, ob sie Ihnen gefallen wird oder nicht; denn bis zur Stunde mag ich sie selbst sehr gern. Aber das kann vorbeigehen, bevor ich sie Ihnen gebe, wie ich das oft erfahren habe, besonders da sie eben beendigt ist und da ich alles gern mag während meiner Niederschrift und die Fehler erst nach einiger Zeit bemerke, wenn ich kühler werde. Ich wollte Ihnen ein schlechtes Bild von unserem musikalischen Geschmack hier liefern, besonders in den Theatern, aber ich habe dieser Tage eine Aufführung von Mozart's Zauberflöte gehört, die Ihnen grofses Ver-

[1]) Diese Stelle ist von Mendelssohn sehr unklar ausgedrückt. Es dürfte schwer sein, den Worten einen guten Sinn unterzulegen.

pable. The reason of it appears to be a very complicated one, for this is not only in the theatre, but in almost all our public institutions and establishements, in sciences as well as in political affairs and in arts etc. to be complained of, when in other countries it is often the contrary.

I saw Mr. Simphone some time ago, he then promised me to send me the portrait which Mrs. Novello wanted to have, that I might take it over with me for you; but he informed me last week he had sent it already with another opportunity, and was to give me other things for your family before I should leave Berlin, which I shall probably do on the 15th of next month. I think therefore to be in London not later then the 22d of April; this is sooner than I formerly intended, but I shall lose a week or more of my residence, as in the course of May I must go back to Dusseldorf on the Rhine, where I am to conduct the annual musical festival; after

gnügen gemacht hätte, hätten Sie zugegen sein können. Es war in der Tat eine von den besten Aufführungen dieser Oper, die man hören konnte; jedermann, vom ersten Sänger bis zum letzten Contrabafsspieler, war voller Begeisterung für dies schönste Meisterstück und dies allumfassende Gefühl gab der Aufführung etwas Einheitliches, wie es hier selten gehört worden ist. Sie zeigte wieder, wie bedeutend die Kräfte sind und wie schade es ist, dafs sie nicht besser oder nicht am rechten Platze sind;[1]) denn jedermann im Orchester versteht sich wohl auf die Musik und empfindet sie, und nur die „Chefs“ sind kalt, lässig oder unfähig. Der Grund davon scheint ein sehr komplicierter zu sein; denn das ist nicht nur im Theater, sondern in fast allen unseren öffentlichen Einrichtungen und Anstalten, in Wissenschaften sowohl wie in politischen Dingen und in Künsten etc. zu beklagen, während in anderen Ländern es oft das Gegenteil ist.

Ich sah Mr. Simphone[2])

---

[1]) Diese Stelle ist von Mendelssohn sehr unklar ausgedrückt. Es dürfte schwer sein, den Worten einen guten Sinn unterzulegen.

[2]) Unbekannt.

which I shall return to London. These festivals are so very famous in this country, that I could not decline it, though I regret the time, that I lose by it in England.

Pray, my dear Sir, excuse this bad and negligent letter, but I am not able to write quietly, when I know I shall see you again in few weeks and tell what I had to write to you. My best compliments and wishes to your daughter and to your son Edward and believe me

very truly your

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

vor kurzer Zeit, er versprach mir damals, mir das Porträt zu senden, das Mrs. Novello haben wollte, dafs ich es mit mir für Sie hinübernähme; aber er benachrichtigte mich vorige Woche, er habe es schon mit einer anderen günstigen Gelegenheit abgeschickt und wollte mir andere Sachen für Ihre Familie mitgeben, bevor ich Berlin verlassen würde, was ich wahrscheinlich am 15. nächsten Monats tun werde. Ich gedenke deshalb nicht später als am 22. April in London zu sein. Das ist zeitiger, als ich früher beabsichtigte, aber ich werde eine Woche oder mehr von meinem Aufenthalt verlieren, da ich im Laufe des Mai nach Düsseldorf am Rhein zurückgehen mufs, wo ich das jährliche Musikfest dirigieren mufs; nachdem werde ich nach London zurückkehren. Diese Feste sind in diesem Land so berühmt, dafs ich nicht absagen möchte, obgleich mich die Zeit dauert, die ich dadurch in England verliere.

Bitte, mein geschätzter Herr, verzeihen Sie diesen schlechten und nachlässigen Brief, aber ich bin aufser

Stande ruhig zu schreiben, da ich weifs, dafs ich Sie in einigen Wochen wiedersehen und Ihnen erzählen werde, was ich Ihnen zu schreiben hätte. Meine besten Empfehlungen und Wünsche an Ihre Tochter und Ihren Sohn Edward, womit ich verbleibe als ihr ergebenster

FelixMendelssohn-Bartholdy.

Was Mendelssohn hier von der Aufführung der Zauberflöte in Berlin sagt, teilt er zwei Tage früher schon in einem Briefe an Frau Moscheles mit, wo er, nachdem er sich über den Berliner Geschmack beklagt hat, folgendermaßen fortfährt:

„Doch habe ich neulich die Zauberflöte gehört, das ist, glaub ich, die beste Vorstellung davon, die man jetzt sehen kann. Man merkt, daß jeder Einzelne sein Möglichstes thut, daß sie alle die Musik persönlich lieb haben; nur ein Ganzes fehlt, und so lange der Sand Sand bleibt, und die Spree wässrig, so lange fürcht' ich, wird es auch nach Berlin nicht kommen. Das machte mich im Herbst etwas melancholisch; aber jetzt sehe ich die Sache schon lustiger an, und denke, es wird im Frühjahr wieder grün und warm werden; das ist die beste Oper, die man sehen und hören kann!"

Und noch am 18. Juli 1838 (Reisebriefe) schreibt er an Ferdinand Hiller in ähnlichen Klagetönen über Berliner Verhältnisse:

„Der ganze hiesige Zustand hängt mit dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so daß man sich wohl an einzelnen Er-

scheinungen freuen, aber mit keiner näher befreunden kann."

Immerhin klingt in dem Briefe an Novello eine gewisse Freude wieder, die er über die Übertragung der Leitung des Düsseldorfer Musikfestes (28. bis 31. Mai) empfand. Anfangs April verläßt er denn auch Berlin und begibt sich auf kurze Zeit nach Düsseldorf, um sich dort über das bevorstehende Fest zu besprechen. Drei Tage später, als er veranschlagt hatte, am 25. April, sieht er London wieder und erntet dort als Pianist und Komponist die glänzendsten Erfolge. Noch am 15. Mai in London, leitet er bereits am 22. d. M. in Düsseldorf die Probe, eine gewiß aufreibende Tätigkeit, die den Leistungen moderner Dirigenten und Virtuosen in Nichts nachsteht.

Ein späterer mir vorliegender Brief ist gerichtet an den im Jahre 1783 geborenen, angesehenen Cellisten und Komponisten George Hogarth, der sich vor allem aber durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten, als Mitarbeiter u. a. auch für die englische Musikzeitschrift „Harmonicon" und den „Morning Chronicle", bekannt gemacht hat. Wie uns eine Anmerkung Felix Moscheles' zu einem Briefe Mendelssohns von demselben Datum des hier folgenden an Moscheles (S. Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles, herausgeg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888) berichtet, hatte genannter Hogarth als Kandidat für eine Professorstelle an der Edinburgher Universität durch Moscheles Vermittelung um ein Zeugnis zu diesem Zwecke gebeten.

Lassen wir den Brief hier erst folgen:

(Aussen:) Geo Hogarth Esq.
10 Powis Place, Great Ormond Str.

Berlin 11[th] July 38.

My dear Sir,

It is very kind of[1]) you to ask a testimonial of mine of a thing, so well known & appreciated, as your musical attainments are, & indeed I should feel proud if I could hope it could be of the least value to you. This I fear is not the case, but yet I write it to show how gratified I felt by your kind letter, & why should I not say what I think of you in that form as well as in any other? But the English Style is not my forte — my pianissimo it is, & therefore I am not quite sure whether you will make out my meaning, but should you guess it, I beg you will alter what you think fit & make it as English as possible, in order to make it understood by others also. I ask our mutual friend Moscheles to whom I include these lines to do the same and strike out the bad clauses from my bill, & when it has passed two such committees I trust it will do better than in its

Berlin 11. Juli 38.

Es ist sehr freundlich von Ihnen, mich um ein Zeugnis zu bitten über eine Thatsache, die ebenso bekannt und gewürdigt ist wie Ihre musikalischen Kenntnisse es sind, und in der Tat würde ich stolz sein, könnte ich hoffen, es könnte nur vom geringsten Werte für Sie sein. Das — fürchte ich — ist nicht der Fall, aber dennoch schreibe ich es als Zeichen, welche Freude mir Ihr freundlicher Brief gemacht hat, und warum sollte ich Ihnen, was ich von Ihnen halte, nicht in dieser Form so gut wie in einer andern sagen? Aber der englische Stil ist nicht mein forte — mein pianissimo ist er, und deshalb bin ich nicht ganz sicher, ob Sie meinen Sinn herausbekommen werden; aber sollten Sie ihn erraten, so bitte ich Sie ändern zu wollen, wie Sie es für richtig halten und es so englisch wie möglich zu machen, damit andere es auch verstehen können. Ich bitte unserer beider Freund Moscheles, an

[1]) Or.: „in“.

original shape. Once more I wish you every success, you deserve & I think your friends may be sure you will have it, & then I hope I shall also hear of[1]) it. At least none of them can take more interest in it, than I do. Believe me always
yours very truly
FelixMendelssohn-Bartholdy.

den ich diese Zeilen einfüge, dasselbe zu tun und die schlechten Sätze aus meinem Schreiben zu streichen, und wenn es zwei solche „Comités" passiert hat, glaube ich, wird es bessere Dienste leisten denn in seiner Originalgestalt. Ich wünsche Ihnen nochmals allen verdienten Erfolg, und ich denke, Ihre Freunde können sicher sein, Sie werden ihn haben; sodann hoffe ich, ich werde ebenso davon hören. Wenigstens kann keiner von Ihnen mehr Interesse daran nehmen, denn ich. Ich verbleibe
Ihr stets aufrichtigster
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Das Zeugnis ist ebenfalls noch vorhanden und lautet:

During my last visit to England I had the opportunity of perusing some of Mr. G. Hogarths' writings on Musical History & this as well as the personal intercourse which I had with that gentleman enabled me to form the highest idea of his attainments in the Theory, History & Practice of the Art. Indeed I know few[2]) persons uniting, as he does

Während meines letzten Besuchs in England hatte ich die Gelegenheit, einige von Mr. G. Hogarths Aufsätzen über Musikgeschichte zu lesen, und dies sowohl als der persönliche Verkehr, den ich mit diesem Herrn hatte, setzte mich in Stand, mir die höchste Vorstellung von seinen Kenntnissen in der Theorie, Geschichte und Praxis der Kunst zu bilden.

1) Or.: from.

2) Or.: a few . . . .

a deep and thorough knowledge of musical science with that warmth of feeling, with that poetical disposition of soul which seems to me quite as necessary to the perfect understanding of works of Art as it is to the true Artist. Mr. Hogarth did not lose this love and lively feeling for music during his scientific pursuits, while he displays a most extended knowledge of that science which forms its basis. We have in my country but few writers on music who possess that happy combination which I admire in Mr. Hogarth, and which gives me the highest regard and esteem for him.

Leipzig, Juli 1838.
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Tatsächlich kenne ich wenige Personen, die wie er in sich vereinigen eine tiefe und gründliche Kenntnis der Musikwissenschaft mit diesem warmen Gefühl, mit dieser poetischen Seelen-Veranlagung, die mir ebenso für das völlige Verständnis der Kunstwerke wie für den wahren Künstler nötig scheint. Mr. Hogarth verlor während seiner wissenschaftlichen Beschäftigungen diese Liebe und dies lebhafte Gefühl für Musik nicht, obgleich er eine sehr umfassende Kenntnis dieser Wissenschaft, die ihre Grundlage bildet, entfaltet. Wir haben in meinem Lande nur wenige Musikschriftsteller, die diese glückliche Verbindung besitzen, die ich an Mr. Hogarth bewundere und die mir die höchste Achtung und Hochschätzung für ihn einflöfst.
FelixMendelssohn-Bartholdy.

Auf dieses Zeugnis bezüglich ist eine Stelle in dem Briefe an Moscheles, die zugleich Mendelssohns eigne bescheidene Ansicht über seine Kenntnisse in der englischen Sprache mit seinem gesunden Humor weiter verfolgen läßt.

„Inliegend schicke ich“, schreibt Mendelssohn dort, „das Zeugniß für Herrn Hogarth, wie Du es verlangst, an Dich adressiert, mit ein Paar Zeilen an ihn, die ich Dich zuzumachen und samt

dem Zeugniß ihm hinzuschicken bitte, wenn Du letzteres durchgelesen, revidiert, corrigiert und englisiert hast. Denn dies mußt Du mir schon zu Gefallen thun; es wird mir jetzt schwer, eine ordentliche englische Phrase herauszubringen, und solche Zeugnisse werden ja dort so sehr bekannt gemacht (auch wohl gar gedruckt), daß es mir leid thäte, wenn eine englische oder anderweitige Dummheit darin stehen bliebe. Sämtliche wirf heraus; darum bitte ich Dich und gebe Dir hiermit Autorisation, alles Mögliche zu verbessern, zu verändern und mir einen möglichst guten Stil und Sinn unterzuschieben. From, by, while u. s. w. sind mir jetzt lauter unbekannte Größen, und setzen mich, wie alle vornehmen Fremden thun, in Verlegenheit; zieh mich heraus, ich bitte Dich. Ich weiß auch nicht, ob ich zu wenig oder zu viel gesagt habe; setze einige sforzando's im ersten Falle, mildere im letzten; kurz hilf mir nach, wie Du es schon so sehr oft gethan. Und dann will ich nur wünschen, daß es dem Herrn Hogarth zu seinem Zwecke nützlich sein möge."

Das scheint allerdings nicht der Fall gewesen zu sein; denn von einer Professur Hogarths in Edinburgh weiß der so zuverlässige und ziemlich ausführliche „Groves Dictionary" nichts mitzuteilen. Vielmehr ist, jedenfalls statt Hogarth, im Dezember 1839 John Thomson, der übrigens Mendelssohn auch befreundet war, mit einer solchen Stelle betraut worden.

Der späteste der vorliegenden Briefe datiert aus dem Anfang des Todesjahrs des Meisters. Er bildet, wie gesagt eine Ergänzung für die Dokumente, die in F. G. Edwards genanntem Werke mitgeteilt sind.

Bereits war Mendelssohns „Elias“ (26. Aug. 1846) in Birmingham zur Aufführung gelangt. Der Komponist, der anwesend gewesen war, kehrte nach Leipzig zurück und machte sich eifrig an eine gründliche Revision des Werkes. So schreibt er in einem von Edwards mitgeteilten, ebenfalls in englischer Sprache abgefaßten Briefe im Dezember 1846 an Mr. Bartholomew, den Übersetzer seines Werkes:

„Ich habe wieder — mit meiner ganzen Kraft — an meinem „Elias“ zu arbeiten, angefangen und hoffe, den größeren Teil von dem, was ich bei der ersten Aufführung für mangelhaft hielt, zu verbessern. Ich habe einen der schwierigsten Teile — die Witwe — ganz fertig . . . .“[1])

Daß er auch in einem Briefe von demselben Tage (6. Dez. 1846) an Klingemann in London von Korrekturen und Umarbeitungen spricht, sei nebenbei erwähnt.

Wie andere bei Edwards angeführte und der hier folgende Brief zeigen, stand Mendelssohn mit der Firma Ewer & Co., die später mit der Novellos verschmolzen wurde, zwecks Drucklegung der englischen Ausgabe seines Werkes in Verbindung. So schreibt er am 30. Dez. 1846 an Bartholomew, daß er an diesem Tage alle noch fehlenden Stücke des ersten Teils an Mr. Buxton (den Besitzer des Verlags) sende und am 20. Jan. 1847, daß der zweite Teil in sehr kurzer Zeit in Buxtons Händen sein werde. Unser Brief läßt uns diese geschäftlichen Angelegenheiten weiter verfolgen, indem er noch manchen interessanten Einblick in Mendelssohns Absichten und Beschlüsse wegen seiner Anwesen-

[1]) Vergl. über diesen Teil auch: Mendelssohn an Prof. Edward Bendemann, Brief vom 8. Nov. 1846 (Reisebriefe).

heit in London zur ersten Aufführung des Werkes in seiner neuen Fassung gewährt:

(Aussen): E. Buxton
Mess[rs] Ewer
72 Newgate London.

Leipsic 2[d] Febr. 1847.

My dear Sir,

Many thanks for your letter which tells me the result of the Exeter-Hall-Comittee's meeting. I am now determined to come for the performance of Elijah on the 16[th], if I can away here so early, which I shall lose no time to ascertain. Most probably I shall have to go to Dresden in order to be quite certain of the next weeks, and upon the whole I have no doubt that they will readily let me off, and that I shall have the pleasure of meeting you in April and thanking you in person for all the trouble you have taken.

A great „conditio sine qua non" will be a full Rehearsal (you write it is fixed for the 14[th]) but quite, quite full — not so as I had some years ago for my St. Paul, when we had the Soloists and part of the Orchestra one night, and Chorus and

Leipzig 2. Febr. 1847.

Geehrter Herr!

Vielen Dank für Ihren Brief, der mir das Ergebnis der Versammlung des Exeter Hall Comité's mitteilt. Ich bin nun entschlossen, zur Aufführung des Elias am 16. zu kommen, falls ich hier so früh los kommen kann, worüber mich zu vergewissern ich keine Zeit verlieren werde. Sehr wahrscheinlich werde ich nach Dresden[1]) gehen müssen, um wegen der nächsten Wochen ganz im Klaren zu sein, und ich habe im Ganzen nicht daran zu zweifeln, dafs sie mich bereitwillig loslassen werden und dafs ich das Vergnügen haben werde, mit Ihnen im April zusammenzukommen und Ihnen persönlich für alle Mühe, der Sie sich unterzogen haben, zu danken.

Eine grofse „conditio sine qua non" wird eine vollständige Probe sein (Sie schreiben, sie ist für den 14. angesetzt), aber eine

[1]) Davon scheint sonst nichts bekannt geworden zu sein.

another part of the Orchestra another night. I must have all those that are to perform together for one Rehearsal, else I cannot undertake the thing.

At any rate you may now lose no time in getting the Chorus-Parts ready. I sent to you yesterday the whole of the 2d part (except the very last Chorus which I shall send in a few days) but how disagreeable that the rest of the 10th part is still on its way to you! It is now certainly more than a month since I sent it! However there is one thing good in it viz: that I shall most probably add a Song for the Widow in no. 8, and that I therefore beg you will let this no. 8 unengraved when you receive it till I write to you again on the subject, which I shall do very soon.

In the Chorus Parts you will have only to write „n° 8 tacet", for the song will not be called another number, & go into one with the

ganz, ganz vollständige — nicht so wie ich sie vor einigen Jahren für meinen „Paulus" hatte, als wir die Solisten und einen Teil des Orchesters den einen Abend, und den Chor und einen andern Teil des Orchesters einen andern Abend hatten.[1]) Ich mufs alle Mitwirkenden zusammen zur Abhaltung einer Probe haben, andernfalls ich mich der Sache nicht unterziehen kann.

Um jeden Preis mögen Sie jetzt keine Zeit verlieren, die Chorstimmen fertig zu stellen. Ich sandte Ihnen gestern den ganzen 2. Teil (ausgenommen den allerletzten Chor, den ich in einigen Tagen schicken werde,[2]) — aber wie unangenehm, dafs der Rest des 10. Teiles noch auf dem Wege zu Ihnen ist! Es ist jetzt sicher länger als ein Monat, seit ich ihn abschickte! Ein Gutes hat indes dabei die Sache — nämlich, dafs ich sehr wahrscheinlich noch eine Arie für die Witwe in No 8 hinzufügen werde, und

[1]) Der „Paulus" gelangte in derselben Exeter-Hall am 12. September 1837 von derselben Sacred Harmony Society zur Aufführung, die jetzt seinen „Elias" zu bringen im Begriff stand.

[2]) Dieser wird am 8. Februar abgeschickt, wie ein bei Edwards mitgeteilter Brief von demselben Datum bestätigt.

rest of the number & as it stands. You need not to send the M. S. Band parts as I shall bring you the same number of Copies engraved in April. By the by I forgot two Corrections in the thing which I yesterday sent (by way of Bonn) and could not undo the parcel again. So pray take care they are made when you receive the parcel! 1) in n° 24, bar 26 the first note in the tenor of the Chorus ought to be C sharp instead of C natural (this is in the Manuscript arrangement) 2) in the engraved proofs of no. 40 (but saith the Lord) the 1st & 2d bar of the last page of these proofs is to be altered thus:

dafs ich Sie deshalb bitte, diese No 8. ungestochen lassen zu wollen, wenn Sie sie empfangen, bis ich Ihnen wieder darüber schreibe, was ich sehr bald tun werde.

In die Chorstimmen werden Sie nur zu schreiben haben: „No. 8 tacet"; denn die Arie wird keine andere Nummer tragen und wird mit dem Rest der Nummer ein Ganzes bilden, wie es dasteht. Sie brauchen die M. S. Orchesterstimmen nicht zu senden, da ich Ihnen dieselbe Anzahl gestochene Exemplare im April mitbringen werde. Übrigens vergafs ich zwei Korrekturen in dem, was ich gestern (über Bonn) sandte, und ich konnte das Paket nicht wieder öffnen. Sorgen Sie daher bitte dafür, dafs sie gemacht werden, wenn Sie das Paket empfangen! 1) mufs in No. 24, Takt 26, die erste Note im Tenor des Chors Cis statt C (So steht's im Manuscript-Arrangement) sein, 2) ist in den gestochenen Abzügen von No 40 („Aber der Herr sprach") der erste und zweite Takt der letzten Seite dieser Abzüge folgendermafsen zu ändern:

and of the fear of the Lord

Thus saith the

And this is (of course) to be also in the Chorus Parts.

Und das muſs (natürlich!) ebenso in den Chorstimmen geschehen.

Would you like to have the Overture also arranged as a Duet for two Performers? If you wish it, I will do it and one could then give people the choice, in case they should find it too difficult to play it by themselves.

I cannot go on, for I have written too much since yesterday, and written also to you at length in the parcel,

Möchten Sie gern die Ouverture gleichfalls als Duo für zwei Spieler eingerichtet haben? Wenn ja, so werde ich es tun, und man könnte dann dem Publikum die Wahl lassen, im Falle es möchte die zweihändige Ausführung zu schwer finden.

Ich kann nicht mehr; denn ich habe seit gestern zu viel geschrieben — geschrieben Ihnen ebenfalls

that I dispatched yesderday to Simrock.

Always very truly yours
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

des Ausführlichen in dem Paket, das ich gestern an Simrock beförderte.

Stets Ihr ganz ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Das Werk, welches in seiner neuen Fassung bei Ewer & Co. im Juni 1847 veröffentlicht wurde, gelangte dreimal — am 23., 28. und 30. April 1848 — unter des Komponisten eigner Leitung in der Exeter Hall zu erfolgreichster Aufführung, außerdem auch am 20. d. M. in Manchester und am 27. in Birmingham. Am 8. Mai machte er sich, von der vielen Arbeit äußerst erschöpft, auf die Heimreise. Es war das letzte Mal gewesen, daß er das ihm lieb gewordene London besuchte.

Ein halbes Jahr später weilte er nicht mehr unter den Lebenden, ein Geschick, welches der musikalischen Welt die größten Hoffnungen auf den noch in den besten Mannesjahren stehenden Meister zu nichte machte.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Franz Grillparzer
und die Musik.

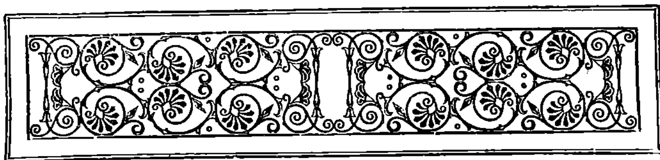
Von

Max Puttmann.

Musikalisches Magazin, Heft 31.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1910



Vor einiger Zeit veröffentlichte die „Neue Revue“ (herausgegeben von Dr. J. A. Bondy und Dr. F. Wolff, Berlin) eine bis dahin unbekannte Komposition Grillparzers, die Dr. Batka in einer Autographensammlung aufgefunden hatte. Der Dichter der „Ahnfrau“ und der „Sappho“ versucht hier mit den primitivsten Mitteln Verse der Odyssee in der Ursprache zu vertonen. Die Melodie ist monoton, eine Art Deklamationsgesang, die Harmonie wagt sich nur bis zur Oberdominante und die Klavierbegleitung ist steif und unbeholfen.

Man hat aus dem wenig gelungenen Versuch des Dichters, die Verse Homers in ein musikalisches Gewand zu kleiden, für ihn den Vorwurf hergeleitet, er, der Bewunderer von Mozart und Rossini, hätte sich nur deshalb stets gegen die Programmusik ausgesprochen, weil er selbst aus eigener Erfahrung wußte, daß der deklamatorische Gesang eine bequeme Krücke für die stockende Erfindungs- und Gestaltungskraft bietet, und in jedem Komponisten, der nach äußerer Anregung schaffte und sich des Deklamationsgesanges bediente, einen Genossen seiner eigenen Unkraft sah, der aus der Not eine Tugend machen wollte. Ich glaube,. daß man mit diesem Vorwurf dem Dichter unrecht getan hat.

Grillparzer hat gewiß nie ernstlich daran gedacht, sich in der Musik produktiv zu betätigen, sonst wären wohl mehr als im ganzen nur vier solcher Kompositionsversuche bekannt geworden, und er hätte sich, um das, was er in seinem Innern erschaute, wie dichterisch, so auch musikalisch zum Ausdruck bringen zu können, jedenfalls auch mit der musikalischen Setzkunst intensiver beschäftigt, als er es in Wirklichkeit getan hat.

Wir werden also auch wohl in der in Rede stehenden Komposition nichts weiter sehen können, als einen aus der Stimmung des Augenblicks heraus geborenen Versuch, einmal die Feder des Dichters mit der des Komponisten zu vertauschen. Mag man aber auch immer aus diesem kleinen Kompositionsversuch die Berechtigung herleiten, Grillparzer musikalische Produktionskraft abzusprechen, jedenfalls spielte die Musik in dem Leben dieses Dichters eine wichtige Rolle. Grillparzer war ein aufrichtiger Bewunderer der Tonkunst und dabei nicht ohne hervorragendes musikalisches Verständnis. Der Musik verdankte er manche Anregung zum Schaffen, sie war es, die ihm Trost in mancher trüben Stunde gewährte, und er wiederum hat der Musik und den schaffenden und ausübenden Künstlern manches schöne Dichterwort gewidmet, das erkennen läßt, wie sehr er diese Kunst liebte und wie sehr er sie auch in ihrem innersten Wesen zu erfassen vermochte, wobei ihm das, was ihm an abstraktem musikalischen Wissen abging, durch eine starke Rezeptionsfähigkeit reichlich ersetzt wurde.

Grillparzer diskutierte einst als achtzehnjähriger Jüngling mit seinen Freunden über Poesie. Er behauptete, daß nur der Dichter den Dichter ganz verstehen könne, und stieß damit bei seinen Freunden

auf heftigen Widerspruch. Grillparzer suchte nach einer Erklärung für die voneinander abweichenden Meinungen und äußerte sich folgendermaßen: „Ich glaube, die Ursache des Nichtübereinstimmens liegt darin, daß sie (die Freunde) unrichtige Begriffe mit den Worten „Dichter" und „verstehen" verbinden. Unter Dichter verstehe ich jeden Menschen, der eine genug lebhafte Einbildungskraft besitzt, um, wenn er Anleitung gehabt hätte, ein Gedicht zu machen; dieser ist Dichter, und wenn er auch nicht eine Zeile in Prosa oder Versen geschrieben hätte. Und unter Verstehen denke ich mir nicht das Erraten des Sinnes, sondern ich will damit sagen: das fühlen, das der Dichter fühlte, als er seine Dichtung schrieb. Ich glaube, jeder Mensch von Herz und Gefühl wird mich verstehen und mit mir einstimmen, obgleich ich mich zu schwach fühle, es mit Gründen zu belegen. Aber ich fühle, was ich sage." Und was er hier über das Verhältnis eines mit einer lebhaften Einbildungskraft ausgerüsteten Menschen gegenüber der Poesie sagt, das gilt auch für ihn in seinem Verhältnis zur Musik. Ohne in die Geheimnisse der musikalischen Setzkunst tiefer eingedrungen zu sein und selbst produktiv sich zu betätigen, brachte er dennoch der Tonkunst viel Verständnis entgegen, d. h. er fühlte, was der Komponist fühlte, als er sein Werk schuf. Und aus der Stellung, die Grillparzer der Tonkunst gegenüber einnahm, erklärt sich auch dessen ablehnende Haltung gegenüber der Programmusik, die sich nicht, wie die absolute Musik, unmittelbar an das Gefühl wendet, das Grillparzer von der Kunst in erster Linie angesprochen wissen will. Dazu besaß Grillparzer einen ausgesprochenen Formensinn, der ihn selbst hinderte, immer die

richtige Stellung zu den Romantikern unter den Dichtern einzunehmen; ja sogar der Art Beethovens, die Formen zu behandeln, vermochte er seine Zustimmung nicht zu geben.

Grillparzer hatte seine Liebe zur Tonkunst von der Mutter geerbt. Diese entstammte der hochangesehenen Wiener Familie von Sonnleithner, deren Name in der musikalischen Welt einen guten Klang hat. Ihr Vater, Dr. Christoph von Sonnleithner, war juristischer Schriftsteller, betätigte sich aber auch nicht ohne Erfolg als Komponist und war mit Haydn und Mozart sehr befreundet. Unter den Söhnen des Genannten sei zuerst Joseph Ferdinand erwähnt, der Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde und des Konservatoriums, der ein ziemlich bewegtes Leben führte. Er war zunächst als Buchdrucker tätig, und bekleidete dann der Reihe nach das Amt eines Distriktskommissars, eines Konzipisten bei der k. k. Hofkammer, des Vorlesers bei Kaiser Josef und des Vorstehers der Privatbibliothek des Kaisers Franz. Von 1804 bis 1814 aber war er Sekretär des Hoftheaters und verfaßte als solcher u. a. das Textbuch zu Beethovens „Fidelio“, wie er denn überhaupt eine starke Neigung zur Dichtkunst und zur Bühne besaß und viele griechische, französische und spanische Werke für die deutsche Bühne bearbeitete. Seine reiche Instrumentensammlung und seine Bibliothek vermachte er der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein zweiter Sohn Christoph von Sonnleithners, Ignaz, stand als Dr. jur. in hohem Ansehen, und sein Haus war der Mittelpunkt des musikalischen Wien; ihm und seinem Sohne Leopold verdankte Schubert die Herausgabe seiner ersten Kompositionen. Aus einer durch und durch musikalischen Familie stammend,

konnte es nicht fehlen, daß auch die Mutter Grillparzers die Tonkunst über alles liebte. Ihre bis ins Krankhafte sich steigernde Phantasie fand gerade in der Tonkunst das geeignetste Feld ihrer Betätigung, und bei der Beschäftigung mit ihr vergaß sie dann nur allzu oft die Pflichten, die das reale Leben an sie stellte; trotz aller Mühe, sagt unser Dichter, der ihr stets mit großer Liebe zugetan war, kam sie nicht dazu, ihr Hauswesen in richtiger Ordnung zu halten.

Weit verschieden von dem Charakter der Mutter war der des Vaters unseres Dichters. Der Advokat Dr. Wenzel Grillparzer war ein streng rechtlicher, in sich gekehrter Mann, mehr Verstandes-, als Gemütsmensch. „Sein äußeres Benehmen", sagt Grillparzer in seiner Selbstbiographie, „hatte etwas Kaltes und Schroffes, er vermied jede Gesellschaft, war aber ein leidenschaftlicher Freund der Natur".

Und die so verschiedenen Charaktereigenschaften der Eltern wurden das Erbe unseres Dichters. „Verstandesmensch und Stimmungsmensch standen in Grillparzer allzeit beinahe feindlich gegenüber", sagt Hans Sittenberger (Grillparzer, sein Leben und Wirken), „sie befehdeten einander auf das bitterste, ohne daß einer zuletzt Sieger geblieben wäre. Im Tiefsten seines Wesens musikalisch, leicht entflammt und von einer Stimmung hingerissen, vermochte sich Grillparzer zu den freiesten Höhen der Empfindung und Phantasie aufzuschwingen. Aber alsobald meldete sich der mürrische Verstand, unbarmherzig krittelnd und nörgelnd, und ruhte nicht eher, als bis die schönste Stimmung erschlagen war und die Phantasie todmüde die Flügel hängen ließ." Aber gerade von den freiesten Höhen der Empfindung und Phantasie

herab feierte er die göttliche Tonkunst in Versen, die stets in unserm Herzen den lautesten Widerhall erwecken werden.

Die Mutter Grillparzers hatte kaum die musikalische Veranlagung ihres Erstgeborenen entdeckt, da dachte sie auch sogleich an seine musikalische Ausbildung. Sie erteilte ihm Klavierunterricht. „Noch gellt in meinen Ohren der Ton", schreibt Grillparzer als 62jähriger, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: über den Linien, unter den Linien, auf den Linien, zwischen den Linien, in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldete ich Höllenqualen." Die Mutter sah bald ein, daß sie zum Lehren kein Geschick besaß, und so wurde denn *Johann Mederitsch*, genannt Gallus, der Klavierlehrer des kleinen Grillparzer. Mederitsch (1760—1830) war ein guter Musiker und hat sich auch als Komponist einer ganzen Reihe von Singspielen, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren, einen Namen gemacht. Aber er war nichts weniger als ein Pädagoge, und so trieb er denn mit seinem Schüler allerlei nebensächliche Dinge oder schickte auch wohl gar seine Schwester, die die Lektion an seiner Stelle abhalten mußte. Daß Grillparzer unter diesen Umständen keine sonderlichen Fortschritte machen konnte und schließlich auch die an sich nur sehr geringe Lust am Klavierspiel ganz verlor, ist gewiß nicht weiter verwunderlich. Als dann eines Tages Grillparzer im Verein mit seinem Bruder vorspielen sollte, er aber nirgends zu finden war, da er sich in — das Bett des Bedienten verkrochen hatte, wurde der Unterricht ganz eingestellt. Grill-

parzer rührte auf Jahre hinaus keine Taste mehr an. Erst die Bekümmernis, in die den jungen Dichter die Erkrankung seines Vaters versetzte, führte ihn der Musik und damit auch dem Klavierspiel wieder zu. Am Klavier sitzend, fand er Trost und Erhebung; der Zusammenklang der Töne erfreute ihn, „die Akkorde lösten sich in Bewegungen auf, und diese bildeten sich zu einfachen Melodien". So erlangte Grillparzer allmählich eine größere Fertigkeit im freien Phantasieren, womit er sich und anderen manche angenehme Stunde bereitete.

Seine Liebe zur Tonkunst ließ unsern Dichter auch theoretische Studien treiben, leider nicht mit dem gehofften Erfolg. Grillparzer klagte später sogar, daß durch das Studium des Systems, seine Fähigkeit zu phantasieren gelitten hätte, fast als wollte er damit die Ansicht Grétrys bestätigen, daß die Musiker von Talent nicht zuviel lernen dürften, weil sie sonst damit ihrer Phantasie schaden würden! In der Jugend hatte Grillparzer sich auch auf der Violine versucht. Sein Bruder erhielt Violinunterricht, und Grillparzer ließ die Gelegenheit nicht vorübergehen, um selbst einige Fertigkeit im Violinspiel zu erlangen. Er mußte aber die Violine wieder aus der Hand legen, weil er eine Anlage zum Verwachsen zeigte, die leicht durch die Haltung des Instrumentes vermehrt werden konnte. „Hatte doch meine Großmutter", heißt es in der Selbstbiographie, „als sie mich auf jene Befürchtung hin körperlich untersuchte, den Ausspruch getan: ‚Ja, er wird bucklig, aber es schadet nicht, da er doch Geistlicher werden will.' Glücklicherweise ist beides nicht eingetroffen", setzt Grillparzer hinzu. Auch den Gesang pflegte der Dichter, namentlich von jener Zeit ab, als er mit den Ge-

schwistern *Fröhlich* bekannt geworden war. Die älteste und die jüngste der vier Schwestern waren ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerinnen, und jene wirkte auch als Lehrerin am Konservatorium. Die zweitälteste war Blumenmalerin, und die dritte, zu der Grillparzer eine leidenschaftliche Neigung gefaßt hatte, besaß ein großes schauspielerisches Talent, dessen Verwertung aber Grillparzer großen Widerstand entgegensetzte. Der Dichter hatte die vier Schwestern in einem musikalischen Zirkel kennen gelernt, und gleich darauf besingt er die dritte, die schöne Kati, in dem bekannten Gedicht „Als sie, zuhörend, am Klavier saß". Grillparzer verbrachte die schönsten Stunden seines Lebens im Kreise dieser vier Schwestern, und gerade war es wieder die Musik, die das engste Band um diese Glücklichen schlang. Grillparzer verlobte sich auch mit Kati, aber zu einer Heirat zwischen beiden ist es nicht gekommen. An die Stelle der stürmischen Leidenschaft trat allmählich die treue Freundschaft, und vom Jahre 1849 ab teilte der Dichter auch als treuer Hausgenosse die Freuden und Leiden seiner Freundinnen.

Die ersten nachhaltigeren musikalischen Eindrücke empfing Grillparzer in den Häusern Ignaz und Joseph von Sonnleithners. Bei dem letzteren war es auch, wo er *Beethoven* zum erstenmal sah, und zwar bei einer musikalischen Abendunterhaltung im Sommer 1805. Außer Beethoven waren auch *Cherubini*, der gekommen war, um für Wien seine „Faniska" zu schreiben, und der Abt *Vogler* anwesend. Zwei Sommer darauf wohnte die Familie Grillparzer mit Beethoven in Heiligenstadt in einem Hause zusammen. Auch in Döbling hatte der junge Grillparzer das Glück, dem verehrten Tonmeister

nahe zu sein, da er ihm hier direkt gegenüber wohnte. Grillparzer sah später Beethoven einmal mit *Ludwig Stoll* zusammen, dem Dichter des Liedes „An die Geliebte"; es blieb ihm unbegreiflich, „wie Beethoven von diesem haltlosen Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als — allenfalls gute versifizierte — Phantastereien erwarten konnte". Das klingt fast wie Neid darüber, daß nicht er, Grillparzer, sondern Stoll in der Nähe des großen Tonheros sein durfte. Die Jahre vergingen, Grillparzer hatte „Die Ahnfrau", „Sappho", „Medea" und „Ottokar" bereits veröffentlicht, als Beethoven, es war im Jahre 1822, ihn durch den Grafen Dietrichstein um ein Opernbuch angehen ließ. Grillparzer sandte Beethoven alsbald die Bearbeitung der „Melusine", worauf ihn dieser zu sich bitten ließ. „Ihr Werk lebt hier", sagte der Tonheros, als er den Dichter kaum begrüßt hatte, indem er auf die Brust zeigte, „in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren. Nur mit dem Jägerchor, der den Eingang macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht. Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte, wo soll das hinführen?" Grillparzer, der die Notwendigkeit dieser Schlußfolgerung natürlich nicht einzusehen vermochte, meinte, daß dieser Jägerchor ja auch allenfalls wegfallen könnte. Wir wissen, daß Beethoven nicht dazu gekommen ist, den Melusinentext zu komponieren; erst zehn Jahre später vertonte ihn Konradin Kreutzer. Der Dichter aber war weit davon entfernt, sich dadurch seine Achtung, Liebe und Verehrung für den Tonheros schmälern zu lassen. Und wie sehr Grillparzer in das Wesen Beethovens eingedrungen war, läßt

seine Bemerkung erkennen, daß Beethoven sich so sehr an einen ungebundenen Flug der Phantasie gewöhnt hätte, daß kein Opernbuch der Welt imstande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten. Durch die tief ergreifenden Reden bei dem Begräbnis Beethovens und bei der Enthüllung des Grabsteines, ganz besonders aber durch das Gedicht:

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leicht gespannter Lüfte.
War das Blitzen? War's ein Laut?
Ach! er hört — er hört den Laut —
Stürmen jetzt wie Windesbraut,
Wehen nun wie Engelsschwingen,
Klänge nun wie Harfen klingen — — — —

ist der Name des Dichters mit dem des Tonheros auf ewig fest verknüpft.

Die „Melusine“ ist das einzige Libretto, das Grillparzer der Opernbühne geschenkt hat. Nur das Fragment eines solchen besitzen wir noch, das bereits aus dem Jahre 1808 stammt: „Der Zauberwald“, nach Shakespeares „Sommernachtstraum“. Auch der Anregung eines Doktors Joël, den „Sappho“-Stoff als Opernlibretto für Weigl zu bearbeiten, kam Grillparzer nicht nach. Vielleicht können wir einen Grund für das nur geringe Interesse, das unser, der Musik so sehr zugetane Dichter der Oper entgegenbrachte, in dem Tiefstand der Produktion auf diesem Gebiete in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts, und dann aber auch in der Richtung finden, die die musikalisch-dramatische Kunst später einschlug, und die dem musikalischen Ideal Grillparzers durchaus nicht entsprach. „Die Musik liegt jetzt ebenso im argen als die Poesie“, sagt er in

den im Jahre 1844 verfaßten „Erinnerungen an Beethoven“ im Hinblick auf seine „Melusine“, „und zwar aus dem nämlichen Grunde: dem Mißkennen des Gebietes der verschiedenen Künste. Die Musik strebt, um sich zu erweitern, in die Poesie hinüber, wie die Poesie ihrerseits in die Prosa.“ Und nichts war ihm unerträglicher, als ein Opernkomponist, „der den Worten seines Textes nachläuft und ihm deshalb eine zerstückelte, nicht melodisch, nicht organisch ausgebildete und abgerundete Musik unterlegt.“

Blickte Grillparzer zu Beethoven mit Bewunderung empor, so verband ihn mit *Schubert* innige Freundschaft. Beide im Verein mit *Mayrhofer* und *Bauernfeld*, den Malern *Kupelwieser* und *Schwind*, dem Sänger *Vogl* und den Musikern *Lachner*, *Randhartinger* und *Hüttenbrenner* bildeten jenen Kreis Gleichgesinnter, in dem so manche Weise Schuberts aus der Taufe gehoben wurde, um von hier aus ihren Siegeszug durch die Welt anzutreten, nicht zuletzt mit Unterstützung der Geschwister *Fröhlich*, mit denen auch Schubert eng befreundet war und für die er manches Lied komponiert hat. Den schlichten Charakter Schuberts hat Grillparzer in dem Gedicht:

> Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
> Und als solchen geb ich mich — — — —

trefflich geschildert. Die dem Freunde gewidmete Grabschrift:

> Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
> aber noch viel schönere Hoffnungen,

hat man später geglaubt, beanstanden zu müssen, da Schubert nicht ein vor der Zeit dahingewelktes hoffnungsloses Talent gewesen ist, sondern seine künstlerische Mission bereits ganz erfüllt hatte, als er starb.

Im Jahre 1819 ging Grillparzer nach Italien, und auch hier war es nicht in letzter Linie die Musik, die sein Interesse in Anspruch nahm. In Venedig hörte er eine äußerst mittelmäßige Operngesellschaft, „es sang jedoch eine Madame *Fodor*, die wirklich beinahe alles übertraf, was ich bis daher gehört hatte!" Eine merkwürdige Schilderung gibt er von einer Theatervorstellung in Rom. Man gab eine Oper, „Isabelle e Florange", von Pacini, und ein Schauspiel: erst kam der erste Akt der Oper, dann ein Aufzug des Dramas, hierauf die Fortsetzung der Oper, so daß der Rest des Schauspiels den Beschluß machte. Die Oper war elend, und unter den Sängern und Sängerinnen waren nur wenige, die den Beifall unseres Dichters fanden. Das Publikum benahm sich ziemlich gut, indem es während der Rezitative nicht zu schreien, sondern nur — — — laut zu sprechen beliebte. Von den Leistungen der Sixtinischen Kapelle war Grillparzer aufs höchste befriedigt, konnten doch selbst, wie er sah, die derben Naturen der Engländer der Macht dieser Musik nicht widerstehen.

Nicht ganz so begeistert äußert Grillparzer sich über die Leistungen der katholischen Kirchenmusik in „Dräääsden", das er auf einer Reise durch Deutschland im Jahre 1826 besuchte: „Instrumentalmusik und Chöre sehr gut, erstere doch einige Male gefehlt, Flöten verstimmt. Ein trefflicher Bassist, Zwei Kastraten, der Altsänger sehr gut, der Sopran schneidend, in der Höhe falsch, ohne Verbindung der Fistel- und Mitteltöne, wenig Gesangbildung". In Leipzig hörte er „Die Italienerin in Algier" und hätte dem Taddeo, über den sich die Leipziger köstlich amüsierten, am liebsten einen Nasenstüber gegeben. Von Leipzig ging's nach Berlin, wo es

ihm ausgezeichnet gefiel. Besonders scheint die „niedliche“ *Henriette Sontag* ihn angezogen zu haben, die eben aus Paris zurückgekehrt war. Als sie zum ersten Male wieder auftrat, rief das Publikum: fort mit der Französin! „La petite morveuse war aber durch nichts aus ihrer Fassung zu bringen, sie spielte und sang, als ob all der Lärm sie nichts anginge, und am nächsten Abend war sie schon wieder der unbestrittene Liebling des Publikums.“ Auch mit *Zelter* dürfte Grillparzer näher bekannt geworden sein, der sich aber über die Werke unseres Dichters in nichts weniger als anerkennender Weise äußerte und u. a. von der „Medea“, „die mehr schlimm als schlecht“, versicherte, daß Schauspieler und Zuschauer weggegangen seien wie gebissene Hunde. Im Opernhause wohnte Grillparzer der Generalprobe der Oper „Nurmahal“ von Spontini unter persönlicher Leitung des Komponisten bei und wunderte sich sehr darüber, daß der damals allgewaltige Generalmusikdirektor, während er den kleinsten Verstoß gegen den Rhythmus usw. streng rügte, falsche Intonation der Sänger gar nicht zu merken schien. Das Ziel der Reise aber war Weimar, um endlich den Mann kennen zu lernen, in dem Grillparzer die Verkörperung der deutschen Poesie sah, der ihm in der Entfernung und dem unermeßlichen Abstand beinahe zu einer mythischen Person geworden war. In Weimar hatte unser Dichter auch die Freude, einen Landsmann begrüßen zu können: *Johann Nepomuk Hummel*, der von 1819 bis zu seinem Tode im Jahre 1837 die Stelle eines Hofkapellmeisters daselbst bekleidete. Grillparzer schildert ihn als einen im Umgange trockenen Mann, dem es aber sichtlich wohltat, in Weimar, wo er nur wegwerfende Urteile über die

geistige Begabung der Österreicher zu hören bekam, einen Landsmann literarisch geehrt und geachtet zu sehen. In Hummels Hause, wo die einst so hübsche Sängerin *Elisabeth Röckl* nunmehr als treue Gattin des Herrn Hofkapellmeisters schaltete und waltete, verlebte Grillparzer angenehme Stunden. Wodurch sich aber unser Dichter noch ganz besonders zu Hummel hingezogen fühlte, war der Umstand, daß Hummel ein Schüler *Mozarts* war. Er gesteht es selbst, indem er schreibt: „Ich fühlte mich zur ganzen Familie mit Liebe hingezogen, so wie ich Hummel, trotz etwas Handwerksmäßigem in seiner Gesinnung, doch als den letzten unverfälschten Schüler Mozarts achtete und verehrte.“ In dem Schüler achtete und verehrte er zugleich den Meister. Denn sein strenger Formensinn und seine Vorliebe für schöne Melodien, seine Art, sich für die Musik als für die reine Sprache des Gefühls, losgelöst von allem Begrifflichen zu begeistern, mußten ihn ja gerade in Mozart sein höchstes Ideal erblicken lassen. Und wenn es in dem Gedicht „Zur Mozartfeier“, das er zur Enthüllung des Mozartdenkmals in Salzburg im Jahre 1842 verfaßte, das aber zu spät ankam, um noch verwendet werden zu können, heißt:

Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt
Und sie durch Liebe macht zu seiner eignen,

so passen diese Worte ganz auf das Verhältnis des Dichters zu dem unsterblichen Meister, der mit Rafael, dem Maler der Madonnen, steht, ein gleichgescharter Cherub,

Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst,
In der der Himmel sich vermählt der Erde.

Zehn Jahre nach seiner Reise durch Deutschland ging Grillparzer nach Frankreich und England.

Der Aufenthalt in Paris war reich an musikalischen Begebenheiten. Von *Meyerbeer* gewann unser Dichter eine hohe Meinung. Er nennt den Komponisten einen wackeren Mann mit Künstleraugen; nicht aufgeblasen durch seine Erfolge. Meyerbeer verschaffte ihm wiederholt Billets zu den stets ausverkauften Aufführungen der „Hugenotten“, denen Grillparzer in Wien nicht einmal bis zu Ende beigewohnt hatte, sie hier aber fünf- oder sechsmal mit immer steigendem Interesse sah. Seine Begeisterung galt aber doch mehr dem Komponisten als dem Werke, dessen Libretto den Fehler hat, „um drei Viertel zu lang zu sein“. „Die Musik muß nur immer hinter den Worten herlaufen, daß ihr ja keines entgeht, wodurch sie sich, besonders anfangs, zu wenig in sich selbst konzentrieren kann.“ Unter den Darstellern rühmt er die *Dorus* und die *Falcon*, zwei der bedeutendsten Sterne der damaligen Pariser Bühne, während er die Männer arg mitnimmt: „Sie verstehen sich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Opernbuches geltend zu machen, sind aber nicht imstande, die musikalischen Intentionen einer guten Komposition ins Leben zu bringen.“ Daß Grillparzer ein scharfsinniger musikalischer Beobachter war, geht aus einem Vergleich der „Hugenotten“ mit „Robert der Teufel“ hervor. „Wenn ich die Hugenotten mit Robert dem Teufel vergleichen wollte“, schreibt er in seinen Reiseerinnerungen, „so hat letzterer bei weitem mehrere schöne Einzelheiten, dafür aber nichts, was sich so sehr auf gleicher Höhe erhielte, als die zwei oder, wenn man will, die drei letzten Akte der Hugenotten.“ Im Hause Rothschild machte Grillparzer auch die Bekanntschaft *Rossinis*, den er unerschöpflich an Witz und Ein-

fällen fand. Auf die Frage Grillparzers, warum er, Rossini, nichts mehr komponiere, antwortete dieser: „Erstens habe ich genug geschrieben, dann gibt es niemand mehr, der singen kann.“ Auch Grillparzern kam diese Antwort „musikalisch merkwürdig“ vor. Rossini genoß bekanntlich nicht nur als Komponist, sondern auch als — Gourmand einen großen Ruf und war als Hausfreund von Rothschild diesmal ausdrücklich geladen worden, um die Proben einer anzukaufenden Partie Champagner zu begutachten. Von den ausübenden Musikern war es *Sigismund Thalberg*, der unsern Dichter ganz in seinen Bann schlug. Thalberg sah im April 1836 aber auch ganz Paris zu seinen Füßen, so daß sogar Liszt, der damals mit der Gräfin d'Agoult in Genf weilte, um seinen Ruf besorgt war und nach Paris eilte, um mit dem Rivalen in die Schranken zu treten.

Für Grillparzer war Thalberg der Klavierspieler par excellence, und so stellte er ihn denn auch über *Ignaz Moscheles*. Es war im Kings Theatre in London, wo unser Dichter einem Konzert beiwohnte, in dem der Geiger *Ole Bull*, eine erste italienische Sängerin und Ignaz Moscheles mitwirkten. Ole Bull nennt er vortrefflich, was die mechanische Fertigkeit betrifft — „Der Körper Paganinis ohne seine Seele“ —, und über Moscheles äußert er sich wie folgt: „Moscheles spielte eine Phantasie, d. h. phantasierte zu Hause und spielte dann im Theater. Im Anfang sogar ohne Bestimmtheit, dann rollte es glatt weg. Thalberg hat mich für die anderen Klavierspieler verdorben. Seinen Ton muß man bei Moscheles nicht suchen, selbst in Geläufigkeit, namentlich in den Oktavenpassagen steht er ihm nach.“ In demselben Konzert lernte er auch *Ferdinand Präger* kennen, den späteren begeisterten

Anhänger Wagners. Die berühmte *Malibran* hörte er als Fidelio und fand sie weit unter ihrem Rufe, was aber auch wohl an der englischen Sprache gelegen haben mag, denn Madame Malibran war doch eine „hinreißende Frau". Von ganz besonderem Interesse ist eine Schilderung, die Grillparzer von einem Konzert im Drurylanetheater gibt; sie gestattet uns einen Einblick in die öffentliche Musikpflege des damaligen London. Man führte einzelne Nummern aus Händels Oratorien auf. Hinter dem Chor — der Alt wurde von Männern gesungen — stand das Orchester in einem konzentrischen Kreise, die wenigen Blasinstrumente in gleicher Richtung mit den männlichen Singstimmen. Die Besetzung des Orchesters war die von Händel angegebene, die Grillparzer für die Wirkung dieser Musik am vorteilhaftesten erschien. Die Chöre gingen anfangs sehr gut. Allmählich aber nahmen die Leistungen ab, und es ging endlich so schlecht, „daß man sich die Ohren hätte verhalten mögen. Das hinderte jedoch den unmäßigsten Applaus nicht."

Auch in den Aufzeichnungen über die Reise nach Griechenland finden sich viele auf die Musik bezügliche Bemerkungen, redeten ihn seine Reisegefährten doch sogar als „musikalischen Kompositeur" an. Besonders aber sind es die Gedichte Grillparzers, die dessen musikalisches Empfinden und musikalisches Verständnis widerspiegeln; einiges aus ihnen mag hier Platz finden.

Wie sehr er die Musik als reines Spiel aufgefaßt wissen wollte, geht u. a. aus dem Fragment „Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum" hervor:

— — — Die einz'ge Kunst, die ohne weitern Zweck
Sich selbst nur will, im Ernst sogar noch Spiel — — —

Seine Liebe zur Tonkunst spricht aus dem Stammbuchvers:

Wer die Tonkunst liebt, wie ich,
Und, wie ich, die Klugen und Guten,
Läßt von dem sich wohl vermuten,
Daß er nicht auch liebte dich?

sowie aus dem Moscheles gewidmeten:

Tonkunst, dich preis' ich vor allen,
Höchstes Los ist dir zugefallen,
Aus der Schwesterkünste drei
Du die frei'ste, einzig frei!

Vorwitzige Dilettanten sollten sich das Epigramm zu Herzen nehmen:

Der Dilettant freut sich zu Haus
An seinem eigenen Geklimper;
Doch geht seine Kunst in die Welt hinaus,
Verklärt er sich zum Stümper.

Das Epigramm „Der Komponist" paßt auf manchen Tonsetzer der Jetztzeit, wie es ebenso für den Standpunkt spricht, den der Dichter der Musik gegenüber einnahm:

Man sagt, du verachtest die Melodie,
Schon das Wort erfüllt dich mit Schauer;
So ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh,
Der fand die Trauben sauer.

Und endlich sei noch an die Novelle „Der arme Spielmann" erinnert. Züge aus dem Leben des Dichters finden wir in dem des Spielmanns wieder. Wie für jenen die Musik als solche, „bloß den Gesetzen ihrer Wesenheit und den Einflüssen einer begrifflosen Begeisterung gehorchend", immer etwas unendlich Heiliges, Überirdisches hatte, so daß er die Instrumentalmusik gern jeder andern vorgezogen hätte, wenn nicht der Zauber der menschlichen Stimme so sehr für gesungene Musik spräche, so sagt auch dieser: „Das Lied war so einfach, so rührend und hatte den Nachdruck so auf der

rechten Stelle, daß man die Worte gar nicht zu hören brauchte. Wie ich denn überhaupt glaube, die Worte verderben die Musik. .... Die Rede ist dem Menschen notwendig, wie die Speise, man sollte aber auch den Trank rein erhalten, der da kommt von Gott." Das Gefallen des Dichters an dem bloßen Klange spricht aus den Worten des Spielmanns: „Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen zerlechzenden Ohr, daß der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz, und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs." Und blieb nicht beiden, dem Dichter wie dem Spielmann, die Musik der schönste Trost?

Und wie der Kunst, so hat Grillparzer in seinen Versen auch manches schaffenden und ausübenden Künstlers gedacht. Daß *Richard Wagner* dabei etwas schlecht weggekommen ist, kann nicht wundernehmen, wenn man sich den Standpunkt vergegenwärtigt, den Grillparzer seiner geliebten Kunst gegenüber einnahm. Ein Dichter, der da unter „Moderne Tonkunst", singt:

— — — Die Stärke braucht, und nicht die Schwächen,
Sonst wird die Kunst ihr Höchstes nie;
Geläng' der Tonkunst je, zu sprechen,
Wär' sie verpfuschte Poesie!

konnte Wagner gegenüber schließlich keine andere, denn eine ablehnende Haltung einnehmen. Spöttisch genug bemerkt er von ihm:

Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne?
Ein magrer Geist mit einer Krinoline.

Und weiter läßt er sich über die Zukunftsmusik vernehmen:

„Was denken Sie“, fragt mich der Meister,
„Von meiner Zukunftsmusik?“
Nun — kämen wie Mozart noch Geister —
Das wäre der Zukunft Musik.“

Hart, aber doch viel Wahrheit enthaltend, ist das Urteil Grillparzers über *Felix Mendelssohn:*

Jung bist du zwar gestorben, doch wardst du geboren alt;
Dir fehlt' der Jugend Frische und ihres Triebes Gewalt.

Wie ganz anders besingt er da eine *Jenny Lind:*

Und spenden sie des Beifalls Lohn
Den Wundern deiner Kehle:
Hier ist nicht Körper, kaum ein Ton,
Ich höre deine Seele.

Und dann lese man das herrliche Gedicht, zu dem *Klara Wieck,* die spätere Gattin Robert Schumanns, mit dem Vortrag der F moll-Sonate von Beethoven den Dichter inspirierte, um zu erfahren, wie dieser die Tonkunst und ihre Diener zu schätzen wußte.

Wie schmerzlich daher gerade für ihn, als sich bei dem damals 70jährigen Dichter ein Gehörübel einstellte, das ihn die Musik bald nur noch als ein unangenehmes Geräusch empfinden ließ. Am 21. Januar 1872 ging der greise Dichter ein in das Reich des Friedens, und aus des Dunkels Schoß gehoben, erstrahlte auch ihm der Tag in neuer Pracht.

So sehen wir denn in Grillparzer einen Dichter, der mit seinen reichen Geistesgaben, die die schönsten Denkmäler deutscher Poesie erstehen ließen, auch einzudringen wußte in das Reich der göttlichen Tonkunst, um auch ihren Segnungen ganz teilhaftig zu werden. Mag auch immerhin sein Stand-

punkt, den er der Tonkunst gegenüber einnahm, ein einseitiger gewesen sein, so spricht doch aus allen seinen Äußerungen über sie ein tiefes musikalisches Empfinden, wie solches auch vor allem dem herrlichen Gedicht „Die Musik“ durchströmt, wo der Dichter am Schlusse in höchster Begeisterung ausruft:

Darum sei mir dreimal gesegnet,
Hohe, strahlende Königin!
Ewig soll meine Lippe dich preisen,
Und in den Klang meiner Weihgesänge
Mische sich jauchzend der Jubel der Welt!



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Fürstliche Komponisten

aus dem

sächsischen Königshause.

Von

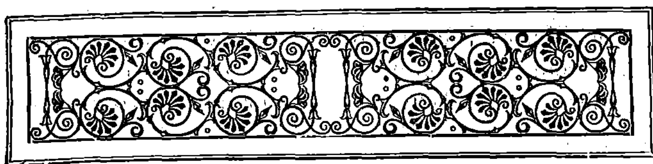
Prof. Otto Schmid-Dresden.

Musikalisches Magazin, Heft 35.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1910

Inhalt.



1. Kurfürst Johann Georg II.

Daß die Tonkunst liebe- und verständnisvolle Pflege und Förderung von seiten des sächsischen Königshauses von alters her bis auf die Gegenwart gefunden hat, ist so bekannt, daß es eines besonderen Hinweises kaum noch bedarf. Die Annalen der Geschichte der Königlichen musikalischen Kapelle und der Königlichen Hofoper zu Dresden bezeugen sie sozusagen auf jeder Seite. Bis auf Kurfürst Moritz, den „großen Kurfürsten" Sachsens, der bei Sievershausen siegreich den Heldentod starb, führt jene ihre ruhmvolle Vergangenheit zurück. Die am Tage Mauritii d. h. am 22. September 1548 von ihm in Torgau ins Leben gerufene „Cantorei", an deren Spitze Luthers Freund und musikalischer Berater Johann Walther trat, hat als ihre Stammmutter zu gelten, und wenn man die Namen derer aufzählt, die im Wechsel der Zeiten dem Institut, das aus einem Vokalkörper das heutige, man darf sagen weltberühmte Orchester geworden war, als künstlerische Leiter vorstanden, so verkörpert sich in ihnen ein ganzes Stück Musikgeschichte. Wir nennen nur die eines Heinrich Schütz, Antonio Lotti, Johann

Adolf Hasse, Johann Gottlieb Naumann, Francesco Morlacchi, Carl Maria von Weber, Carl Gottlieb Reißiger und Richard Wagner aus vergangenen Tagen, aus der Neuzeit die eines Julius Rietz, Franz Wüllner, Ernst von Schuch. Und inbegriffen ist in dieser Namenaufzählung auch ein Stück Entwicklungsgeschichte der Oper im allgemeinen und des Instituts der Königl. Hofoper im besonderen. Es sei hier u. a. daran erinnert, daß Schütz Komponist der ersten deutschen Oper war, der leider nur in ihrem von Rinuccini herrührenden, von Martin Opitz übersetzten Text erhaltenen „Daphne“ (Torgau 1627), daß man von Hasse an den Weltruf der Dresdener Oper und des Dresdener Orchesters datieren kann, daß in Dresden „Rienzi“ (1842), „Der fliegende Holländer“ (1843) und „Tannhäuser“ (1845) das Licht der Lampen erblickten und daß das Königl. Institut in der Gegenwart mit den Uraufführungen von Richard Straußens „Feuersnot“ (1901), „Salome“ (1905) und „Elektra“ (1909) die Aufmerksamkeit der gesamten musikalischen Welt auf sich lenkte.

Die liebe- und verständnisvolle Pflege und Förderung der Tonkunst seitens des sächsischen Herrscherhauses betätigte sich aber nicht nur in einem hochherzigen Mäcenatentum, sie äußerte sich auch oft genug in einer selbsttätigen Weise. Wir wissen aus alter Zeit, daß die Kurfürstin-Königin Maria Josepha, die Gemahlin Augusts III., die würdige Tochter Kaiser Josephs I., speziell der Oper ihr besonderes Interesse zugewandt hatte. Freiherr v. O'Byrn im „Neuen Archiv für sächsische Geschichte“ 1880, Bd. I, bezeichnet sie geradezu als deren „eigentlichen Impresario“ in den Tagen des musikalischen Regimes des Hasseschen Ehepaares.

Wir wissen aus der jüngeren Vergangenheit, daß König Albert wie sein erlauchter Bruder König Georg vortreffliche Klavierspieler waren, und die Herren vom Vorstand des Dresdener Tonkünstlervereins wurden nicht selten in Erstaunen gesetzt durch das treffsichere Urteil und die eminente Literaturkenntnis des „Siegers von Beaumont". Von diesem Herrscher durfte der Schreiber dieser Zeilen in einem von ihm verfaßten Nachrufartikel „König Albert als Musiker" im „Dresdener Journal" (23. Juli 1902) geradezu sagen, daß ihm die Musik bis an sein Ende eine holde Gefährtin auf seinem Lebenswege gewesen sei und ihm noch seine letzten Lebenstage verklärt und verschönt habe.

Aber an dieser Stelle soll ja ein begrenzteres Thema behandelt werden, als es das von der Pflege und Förderung der Tonkunst seitens des sächsischen Königshauses sein würde. Es soll nur von einzelnen seiner Sprossen die Rede sein, die sich selbstschöpferisch auf musikalischem Gebiete betätigten.

Aus grauer Vorzeit könnte da schon einer der Ahnherren der Wettiner, der Markgraf Heinrich der Erlauchte namhaft gemacht werden. Ein würdiger Enkel des Landgrafen Hermann von Thüringen, wird er bekanntlich ebenso wie jener Frauenlob genannte Spruchdichter als „Heinrich von Meißen" den Vertretern des deutschen Minnegesanges zugezählt. Aber er war offenbar nicht nur Poet. Der hochgebildete Oberhofmeister des Prinzen, nachmaligen Königs Johann, Carl Borromäus von Miltitz, dessen literarische und musikalische Verdienste erst neuerdings in Otto Eduard Schmidts „Fouqué, Apel, Miltitz" („Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik", Leipzig, Dürrsche Buch-

handlung) sachkundige verdiente Würdigung fanden, wies im Jahrgang 1840 der Allgemeinen musikalischen Zeitung auf ein „musikalisches Kuriosum" hin, das durch eine von dem böhmischen Historiker Palacký im Vatikan aufgefundene Bulle des Papstes Innocenz IV. vom Jahre 1254 beglaubigt wird. Vom Schreiber dieses in seiner Abhandlung „Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Betätigung" (Breitkopf & Härtel, 1900) mitgeteilt, stellt die letztere einen Erlaß an die Geistlichkeit dar, in dem bekannt gegeben wird, daß in den Landen des Markgrafen sich die Diener der Kirche eines „von diesem selbstverfertigten neuen Gesangs über das Kyrie eleison und das Gloria in excelsis Deo" bei der Feier der Messen der heiligen Jungfrau bedienen sollen. Aber wie C. B. v. Miltitz treffend sagt, handelt es sich hier um ein „musikalisches Curiosum" dessen als solchem Erwähnung zu geschehen hat; eine praktische Bedeutung würde selbst einer Auffindung der alten Notenaufzeichnung nicht beizumessen gewesen sein. Anders verhält es sich mit einer Komposition, die von dem Kurfürsten Johann Georg II. auf uns überkommen ist. Eine neue Zeit war inzwischen emporgestiegen. Die Bewegung der Geister, die man in dem Begriff Humanismus zusammenfaßt, hatte der Einseitigkeit und Beschränkung des mittelalterlichen Denkens den Todesstoß versetzt, und von Italien her kommend, hatte die Renaissance im engeren Sinne, die Wiedererweckung der Kunst des klassischen Altertums, auch das künstlerische Fühlen in andere, weltfreudigere Bahnen gelenkt. Die Zeit jenes ständigen und einseitigen Hinweises auf den Tod, wie ihn uns die Totentänze versinnbildlichen, waren vorüber. Der Blick richtete

sich auf das irdische Leben, seine Freuden und Genüsse, der Sinn für schöne Sinnlichkeit und sinnliche Schönheit erwachte, die Erde galt nicht mehr als das „Jammertal“ von ehedem. Aber freilich für Deutschland hatte der dreißigjährige Krieg eine jähe Unterbrechung der im besten Zuge befindlichen Wandlung im geistigen und künstlerischen Leben gebracht. Der Rückschlag erfolgte und äußerte natürlich seine Wirkungen am empfindlichsten auf das Volk und das Volkstum. Die Kunstpflege wurde ein Vorrecht der Höfe, und die Kunst nahm so mehr und mehr einen höfischen Charakter an, zumal die Keime, die zu einer volkstümlichen Kunst noch vorhanden waren, nach einem kurzen, glanzvollen Erblühen (Bach) angesichts der Erstarrung des geistigen Lebens (Pietismus) bald verdorrten. Nimmt es schließlich wunder, daß das Wälschtum mehr und mehr die Oberhand gewonnen hatte und daß selbst deutsche Meister (Hasse) sich ihm in die Arme geworfen, meinend, dort allein sei in künstlerischen Dingen das Heil zu suchen und zu finden? —

Kurfürst Johann Georg II. (1613—1680) darf als der erste der Fürsten aus dem albertinischen Hause gelten, der dem Romanismus in weiterem Umfange Aufnahme gewährte. Seine Kunst- und Prachtliebe bezeugte seine Vorliebe für glänzende Festlichkeiten, wie er auch der Erbauer des ersten Komödien- (Opern-)hauses (1664) in Dresden war. Heinrich Schütz (gest. 1672), in dem sich zuerst die Aufnahme der „nuove musiche“, der Monodie, in die deutsche Musik bewußt vollzog, gilt als sein Lehrer in der Tonkunst, doch soll später vor allem Giovanni Andrea Bontempi sein musikalischer Berater gewesen sein. Jener war schon von seinem

Vater Johann Geog I. (gest. 1656)[1]) an die Spitze der Hofkapelle berufen worden, dieser war 1647 als Mitglied in die Kapelle des damaligen Kurprinzen gekommen und hatte später neben Vincenzo Albrici die Leitung der Hofkapelle übernommen. Des letzteren Namen nun begegnen wir auch in der Urkunde, welche die Komposition des Kurfürsten beglaubigt, die auf uns kam, die aber zweifellos nicht seine einzige ist: die Vertonung der Worte des 117. (nach der Vulgata 116.) Psalms: Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus et veritas Domini manet in aeternum. Die sogenannte kleine Doxologie (Gloria patri et filio et spiritu sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen) bildet den Schluß.

Über die erste Aufführung dieses Werkes anläßlich der Feier des 60. Geburtstages des hohen Autors am 31. Mai 1673, wie über diese selber bringen die Akten des Königl. Hauptstaatsarchivs zu Dresden einen eingehenden Bericht, in dem es zunächst heißt, daß in der Schloßkapelle „der Alt[illegible] und Predigtstuhl mit rot Sammete, reich mit Gold, Silber und Perlen gestukte Umhänge ingleichen die Kirche um und um sowol der Chor mit rot sammten Umhängen, auf welchen an der Chur-

[1]) In Nr. 12, 1902 veröffentlichte der Verfasser dieses Artikels eine auf den Tod dieses Fürsten bezügliche Komposition von Friedrich von Westhof (geb. zu Lübeck 1611, gest. zu Dresden 1694). Es ist dies ein Choral „über die Worte, so auf dem goldnen Hertze gestanden, welches die Durchlauchtigste Hochgebohrene Churfürstin zu Sachsen usw. dem Weyland Durchlauchtigsten Hochgebohrenen Fürsten und Herrn Johann Georgen I., Churfürsten zu Sachsen usw. und Burggrafen zu Magdeburg usw. im Sarge an den Arm gegeben“. Die Dichtung („Ode“) rührte vom Churfürstl. Sächs. Hofpoeten und Bibliothecario David Schirmer her.

fürstlichen Emporkirche die Wappen gestukt bekleidet waren.“ Dann heißt es weiter:

Den 31. May wurde frühe halbweg 5 Uhr zum ersten, um 5 Uhr zum andern male und halbweg 6 Uhr zum dritten Mahle geläutet. Nach halbweg 5 Uhr Confitierten Se. Churfürstl. Durchlaucht. Um halbweg 6 Uhr gingen Sie hinunter in die Kirche, allwo mit der Orgel so lange praeambulieret ward, bis Sie in dero Stuhl, darauf ging der Gottesdienst folgender Gestalt an:

1. Introitus: Laudate Dominum omnes gentes, der 116. Psalm mit Trompeten und Pauken. Churfürstl. Durchlaucht eigene Composition.
2. Kyrie mit Trompeten und Pauken, Vinc. Albrici, ingleichen die folgende Composition;
3. Gott der Vater wohn uns bey.

usw.

Einundzwanzig Teile verzeichnet insgesamt die Ordnung des Gottesdienstes. Die Predigt, „so der Oberhof-Prediger Herr Dr. Geyern aus dem 71. Psalm vom 5. bis an den 10. Vers verrichtete“ und das Gebet „für dem Vaterunser: Ich hebe meine Augen sehnlich auf“ bildete den 17. Nach dem 20. (Collecta und Segen) „intonierte der Priester für’m Altar: Herr Gott dich loben wir, welches vollends vom Chor gesungen wurde, mit Trompeten und Pauken.“ Sobald Se. Churfürstl. Durchlaucht aus der Kirche gingen, wurden umb die Festung 60 Stücken gelöst, fährt dann der Bericht fort, der dann zunächst diese Stücke noch in „Cartaunen“ und „Schlangen“ spezifiziert. Eine Darstellung des Vespergottesdienstes, der um 1 Uhr eingeläutet wurde, vervollständigt ihn, und er schließt mit den Worten:

„Diesen Nachmittag gegen 4 Uhr gelangte die Durchl. Churfürstin aus Töplitz wieder in Dresden an“.

Das in dieser hochinteressanten Urkunde beglaubigte Musikstück nun kam in Abschrift aus der Berliner Königl. Bibliothek durch Moritz Fürstenau nach Dresden (Königl. Bibliothek). Es ist ein Chor für Alt, Tenor und Baß, begleitet von 2 Violinen und Continuo, und bringt in Form einer Chaconne eine Reihe von Variationen über einem Basso ostinato von 12 Takten. Nach der Originalvorlage veröffentlichte es Schreiber dieses im Klavierarrangement in der Urgestalt im dritten Band seines Sammelwerkes „Musik am sächsischen Hofe“ (Breitkopf & Härtel), der ausgewählte Werke von Mitgliedern des sächsischen Königshauses enthält. In einer (stark gekürzten) Bearbeitung für den praktischen Gebrauch in Kirchen, Seminaren, Schulen, Vereinen usw. gab er es als vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) zunächst als Musikbeilage (X. Jahrg. 1905/06, S. 68), sodann in einer Sonderausgabe heraus.

Aufgeführt wurde das Werk in alter Zeit noch am 2. Februar 1678 als am Feste Mariä Reinigung und am 2. November 1679 zur Feier des Friedens von Nimwegen. Sein Schöpfer aber starb am 1. Sept. 1680 zu Freiberg und fand im Dom daselbst seine letzte Ruhestätte.

2. Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis.

Zu den glänzendsten Festlichkeiten, die im Zeitalter der kunst- und prachtliebenden beiden Herrscher, die den Kurhut Sachsens und Polens Königskrone auf ihrem Haupte vereinigten, August des Starken und seines Sohnes August III., in deren

sächsischer Residenzstadt abgehalten wurde, gehörten die aus Anlaß der doppelten Vermählungsfeierlichkeiten, die das Jahr 1747 brachte. Vom 10. Juni bis 3. Juli währten sie und Tausende von Fremden kamen deshalb nach Dresden. Die Herrscherhäuser Bayerns und Sachsens waren es, die sich damals aufs engste verbanden. Der junge Kurfürst Maximilian III. Joseph vermählte sich am 13. Juni mit der ältesten Tochter August III., der Prinzessin Maria Anna, wie damals üblich, durch Procuration. Deren Bruder, der Kurprinz Friedrich Christian, vertrat den Bräutigam. Am gleichen Tage aber hatte in Münchendie Vermählung des letzteren, gleichfalls durch Procuration, mit der Schwester jenes, der Prinzessin Maria Antonia Walpurgis stattgefunden. Der 20. Juni war der Tag ihres feierlichen Einzugs, der unter einer selbst in diesen Tagen höfischen Prunkes ungewöhnlichen Prachtentfaltung geschah.

Maria Antonia war die älteste Tochter des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern, nachmaligen Kaisers Karl VII., und der Erzherzogin Maria Amalie, welche letztere als jüngere Tochter Kaiser Josephs I. eine Schwester der Kurfürstin-Königin Maria Josepha von Sachsen-Polen war. Sie entstammte also einem Hause, in dem die Musik längst Heimatberechtigung gefunden hatte und auch ihr Bruder teilte ihre musikalischen Neigungen. In München, wo bis zu seinem am 12. Juli 1742 erfolgten Tode noch Meister Felice dall'Abaco als Kammerkonzertmeister und kurfürstlicher Rat gelebt und gewirkt hatte, war Giovanni Ferrandi ihr Lehrer gewesen. In Dresden wiederum aber trat sie auch nicht in einen ihr fremden Kreis. Wie sie später Friedrich dem Großen erzählte, war die erste

Arie, die sie gesungen hatte, eine Hassesche gewesen; Moritz Fürstenau vermutet, daß es eine solche aus der Oper „Catone in Ütica“ gewesen sei. Den „Caro Sassone“, den berühmten Gatten der kaum minder berühmten Faustina Bordoni, kannte sie auch bereits persönlich. Als er im Vorjahr im Gefolge seines königlichen Herrn in München weilte, hatte sie mit ihm musiziert, er hatte sie am Klavier zum Gesang begleitet. Ein goldenes, mit Edelsteinen besetztes Etui war das kostbare Präsent gewesen, das er erhalten hatte. Aber zunächst wurde Hasse in Dresden allerdings nicht der musikalische Berater der Fürstin. Für sie war eigens als Gesanglehrer Nicola Porporá nach Dresden berufen worden, obwohl sie übrigens, wie berichtet wird, schon als vortreffliche Sängerin dorthin gekommen war. Hatte sie doch i. J. 1740 bereits in München die Hauptrolle in einem die glückliche Ankunft des Kurfürsten Clemens August von Köln feiernden Pastorale gesungen. Hasses und seiner Faustina Stern war gerade in jenen Tagen, in denen Maria Antonia nach Dresden kam, etwas im Verbleichen. Es war die Zeit der Triumphe Regina Mingottis. Mit der Operngesellschaft ihres Gatten, der Gluck als musikalischer Leiter vorstand, war die letztere als deren Stern an der Aufführung des von diesem komponierten Festspiels „Le nozze d'Ercole e d'Ebe“ im Pillnitzer Schloßgarten am 29. Juni 1747 beteiligt. Aber im Jahre 1752 war das Interregnum der Mingottis bereits vorüber und auch Porpora, dessen Schülerin Regina war, war pensioniert worden. Hasse, im Jahre 1750 Oberkapellmeister geworden, stand wieder auf seiner alten Höhe. In ihm hat man nun auch den eigentlichen musikalischen Berater

Maria Antonias in Dresden bei ihren Kompositionsversuchen zu erblicken. Die charakteristischen Züge seines Schaffens begegnet man auch dem in seiner hohen Gönnerin, in den Arien, die auf uns gekommen sind, in den beiden Opern, die sie schrieb und in den dazu gehörigen Licenzen (Einlagen). Es bedarf nur des Hinweises auf die Proben, die der Schreiber dieses in seinem wiederholt zitierten Sammelwerk „Musik am sächsischen Hofe" von Hassescher Musik im ersten und sechsten, sowie in dem ihr allein gewidmeten zweiten Band gibt — der siebente und achte bringen ausschließlich geistliche Gesänge von ihm (vergl. dazu den Artikel „Hasse und seine Kirchenarien" in No. 12, 1905/06 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik) — und auf jene, die er im dritten Band[1]) aus dem Schaffen Maria Antonias veröffentlichte. Überdies aber führte er auch noch eine Arie in der Übertragung für Gesang mit Klavierbegleitung im vorliegenden (6.) Heft (XIV. Jahrg.) dem praktischen Gebrauche zu, wie es Albert Fuchs mit einer andern („Prendi l'ultimo addio") in seiner Sammlung „Bel canto" (Verlag von H. Litolff) tat. Den Ruf Maria Antonias als Komponistin in ihrer Zeit begründete ihre Oper, richtiger ihr „Pastorale": „Il Trionfo della fedeltà", deren erste Aufführung im Sommer 1754 im engeren Hofkreise stattfand und wobei die hohe Verfasserin selber die Hauptrolle der Nice sang. Die gedruckte Partitur erschien im Jahre 1756 bei Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, und zwar hauptsächlich auf Veranlassung Gottscheds. Eine eingehende Besprechung und Würdigung des musi-

---

[1]) Ouvertüre zu dem Pastorale „Il Trionfo della fedeltà" und Marsch und Arie aus „Talestri".

kalischen Teils des „dramatischen Schauspiels", in dem sich, wie es dort heißt, „die poetischen mit den musikalischen Schönheiten miteinander um den Vorzug streiten", gibt F. W. Marpurg in seinen „historisch-kritischen Beiträgen" (III. Bd. 299). Diesem übrigens auch ins Deutsche übersetzten Erstling folgte im Jahre 1763 die Oper „Talestri, Regina delle Amazone", die ihre erste Aufführung am 24. August dieses Jahres im engsten Hofkreise erlebte. Unter den Mitwirkenden findet man außer den Namen der höchsten Aristokratie die der Kurprinzessin selber, welche die Titelrolle gab, und die der Prinzessinnen Kunigunde und Elisabeth verzeichnet. Unter den stummen Personen wirkte der damals 8 Jahre alte Sohn der ersteren, Prinz Anton, mit, der sich später selber als schöpferisch begabt betätigen sollte. Die mit dem Porträt der erlauchten Autorin und den Abbildungen der Dekorationen geschmückte Partitur des Werkes erschien im Jahre 1765 bei Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn in Leipzig und enthielt eine Widmung Gottscheds, der das „vortreffliche Singspiel" dann (17[illegible]) selber noch in ein „Deutsches Trauerspiel" verwandelt herausgab. Die Widmung lautet:

Mein Leser!

Siehst du Geschmack und Kunst vereint,
So schön, als dieses Paar sonst irgendwo erscheint,
So wünsch: Antonia, das Götterkind, soll leben.
Die an Verstand und Witz Europens Wunder bleibt,
Wird nur des Himmels Hand ihr Glück so hoch erheben,
Als sie des Geistes Gaben treibt,
Darinn Gelehrsamkeit und echte Staatskunst glänzen:
Wie glücklich seid ihr dann, ihr edlen Meißner Gränzen!

Was nun damals besonders Aufsehen erregte, war, daß die hohe Frau Text und Musik selber geschaffen hatte! Friedrich der Große, der sie hoch-

verehrte und schätzte, schrieb ihr unterm 29. April 1763 bewundernd, daß sie ein Beispiel gebe „aux compositeurs, qui tous, pour bien réussir, devraient être poëtes en même temps“. Charles Burney, der vielgewandte und vielgewanderte verdiente Musikhistoriker, führte den seit und durch Wagner der Neuzeit geläufigeren Gedanken weiter aus: „Dieses heißt eine Aussöhnung zwischen Poesie und Musik bewirken, welche so lange Zeit in Zwietracht gelebt haben und getrennt gewesen sind. Bei den Alten waren Dicht- und Tonkunst ständig in einer Person vereinigt. Unsere neueren Zeiten haben wenige Beispiele an solcher Vereinigung, ausgenommen in dieser Prinzessin (Maria Antonia) und in Mr. Rousseau, welcher von dem kleinen Drama ‚Le Devin de village‘ zugleich Dichter und Komponist ist.“ Burney konnte übrigens der Dichter-Komponistin, als sie ihm später einmal (im Jahre 1772) im Schloß Nymphenburg b. München eine Audienz gewährte, erzählen, daß er ihre Talestri bereits in seinem Mutterlande (England) gehört habe! — Maria Antonias Name war damals, man darf es wohl sagen, in der ganzen künstlerischen Welt bekannt und berühmt, und zwar, wie nun noch kurz angeführt sein mag, gerade auch der der Dichterin. Vor allem verbreitete ihn ihre Oratoriendichtung „La conversione di S. Agostino“, die Hasse in Musik setzte. Dieses Werk, das neuerdings A. Schering in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ neu herausgab und dessen Schlußchor man in der „Musik am sächsischen Hofe“ des Schreibers dieses (siehe Band II) in der Klavierübertragung findet, wurde nicht nur in Dresden, sondern auch in Leipzig, München, Berlin, Rom usw. aufgeführt und liegt auch in deutscher und polnischer Übersetzung vor.

Überdies war aber die Fürstin als Dichterin in den zeitgenössischen Literaturkreisen schon dadurch gleichsam beglaubigt, daß sie seit dem Jahre 1747 der gelehrten, die Ausbildung der italienischen Dichtkunst anstrebenden Gesellschaft der Arkadier in Rom angehörte. In einer deren Sitzungen hatte Maria Antonia eines ihrer Gedichte vorgetragen und „wegen der reinen Zärtlichkeit der Sprache, wie auch Schönheit und Stärke der Dichtkunst einen allgemeinen Beifall erhalten". Als „Arkadierin" nannte sich Maria Antonia: „Ermelinda Talea, Pastorella Arcada", abgekürzt: E. T. P. A., und dieser Signatur begegnet man häufig auf ihren Werken.

Das Geschick wollte es nun, daß die Fürstin nur kurze Zeit als Gemahlin Friedrich Christians Sachsens Herrscherin war. Am 5. Oktober 1763 war August III. (Friedrich August II.) gestorben und schon am 17. Dezember raffte der Tod seinen Sohn und Erben dahin. Franz Xaver, der Bruder Friedrich Christians übernahm für dessen und der Maria Antonia ältesten Sohn Friedrich August die Administration des Kurfürstentums und führte sie bis zu der am 15. September 1768 durch den letzteren erfolgten Regierungsübernahme. Aber ungeachtet der völligen, durch die allgemeine Notlage des Landes bedingten Veränderung der Verhältnisse, deren erste Opfer Hasse und die italienische Oper und Komödie gewesen waren, machte die Kurfürstin-Witwe ihren kunstfördernden Einfluß doch noch vielfach geltend. Auf ihn zurückzuführen war die Erhebung und Erweiterung der seit 1697 in Dresden bestehenden Malerschule zur Akademie der bildenden Künste unter Christian Ludwig v Hagedorn, sowie sie die Gründerin der

noch heute bestehenden Sekundogeniturbibliothek war. Auch blieb der Tonkunst ihre Neigung nach wie vor erhalten und ihren Jüngern und Förderern lieh sie stets ihren Beistand. So ermöglichte sie den nachmaligen Dresdener Kapellmeistern und Kirchenkomponisten Josef Schuster und Franz Seydelmann Studienreisen nach Italien und ließ der berühmten Bühnensängerin Gertrud Elisabeth Mara (geb. Schmeling) ihre Hilfe angedeihen. Dann war aber auch die Berufung Johann Gottlieb Naumanns nach Dresden ganz wesentlich ihr zu danken. Wie sie zustande kam, erzählt eingehend M. J. Nestler in seiner, im wesentlichen auf Meißners „Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns“ (1803/04) zurückgreifenden dankenswerten Gedenkschrift „der kursächsische Kapellmeister Naumann aus Blasewitz“. (Dresden 1901.) An dieser Stelle soll nur die Erinnerung an die hübsche Anekdote aufgefrischt werden, der zufolge die hohe Frau bei einer in ihrer Gegenwart stattfindenden Probe der Messe, die Naumann zu seinem Amtsantritt geschrieben hatte, einige Noten zur Hand nahm und sie zusammenrollend dem jungen Komponisten mit den Worten übergab: „Da empfang er den Kommandostab aus meinen eigenen Händen!“ In jener Zeit schwang der Kapellmeister bekanntlich nicht den Taktstock, sondern die Notenrolle.

Was den persönlichen Geschmack der hohen Frau in der Musik anlangt, so wird es uns heute nicht wundernehmen können, daß sie sich in ihm mit dem Naumanns begegnete, der auch für Hasses Musik eine unbegrenzte Wertschätzung hatte. Dieser Meister beherrschte eben noch mit seinem Schaffen die Zeit. Ein Johann Adam Hiller konnte den Satz aufstellen, es müsse die ewige Barbarei

hereinbrechen, wenn jemals die Opern Hasses die Welt nicht mehr entzücken sollten. — Darüber wie sich Maria Antonia zu dem aufgehenden Gestirn eines Mozart stellte, sind wir nicht unterrichtet. Daß sie der ersten Aufführung seiner komischen Oper „La finta giardiniera“ in München am 13. Januar 1775 beiwohnte, wissen wir indessen, ebenso, daß der Hof und das Publikum den jungen Komponisten mit Beifall überschütteten. Glucks Musik scheint ihr anfänglich wenig zugesagt zu haben, wenigstens schreibt sie im Jahre 1770 an ihren Sohn, den Prinzen Albert von Sachsen-Teschen, über eine neue Oper von Gluck, mit dem Beisatz, daß sie wohl nicht ihren Beifall gefunden haben würde — „puisquelle est de M. le Chevalier Gluck“. Drei Jahre später allerdings interessierte sie sich lebhaft für die Aufführung des „Orpheus“ in München und beseitigte alle Schwierigkeiten, die das Theater- und Orchesterpersonal machte, durch Verteilung schöner goldener Dosen.

Die seltene Frau, der erst neuerdings wieder in der durch Dr. Woldemar Lippert (Dresden) erfolgten Veröffentlichung ihres Briefwechsels mit der Kaiserin Maria Theresia in den Jahren 1747—1772 (Verlag von Teubner, Leipzig) ein literarisches Denkmal gesetzt wurde, war so recht eine Fürstin nach dem Sinne und Herzen des Philosophen von Sanssouci, der ihr einstmals geschrieben hatte: „Protégez les (arts) toujours, Madame. La gloire, que ces donnent, est préférable à la plus illustre naissance comme au plus haut dégré d’élévation, où les hommes puisses monter. Les aimer, les protéger et les cultiver comme V. A. R., c’est avoir acquis un mérite personnel, le seul que l’on estime et que l’on révère dans les princes.“

3. König Anton.

Als die Kurfürstin-Witwe Maria Antonia am 23. April 1780 in Dresden verschieden war, da hatte sich jene Geschmackswandlung längst vollzogen, die das Zeitalter des Rokoko an die Stelle des Barock treten ließ. Das Pathos, die große Linie des repräsentativen Stils, war auch in der Musik der Pflege des Intimen gewichen. Der Zug der Zeit zielte auf eine künstlerische Umkleidung des Alltagslebens, Eleganz und Zierlichkeit, mit einem tändelnden, heiteren Einschlag, waren die Signatur des neuen Stils geworden, die opera buffa hatte die opera seria verdrängt. Die „neuere italienische Musik", der die hohe Frau, wie sie Friedrich dem Großen einmal ausdrücklich erklärt hatte, keinen rechten Geschmack hatte abgewinnen können, war Siegerin geblieben, und eine ihrer köstlichsten Blüten zeitigte diese Periode der Anfossis, Paesiellos, Paërs usw. in Cimarosas „Il matrimonio segreto", und Mozarts „Cosi fan tutte" darf man gleichfalls ihr zuzählen. Diese Kunst war nach dem besonderen Geschmack Friedrich August III., der als ältester Sohn Maria Antonias Kurfürst von Sachsen geworden war und später Sachsens erster König werden sollte. Seine Vorliebe für die neue Richtung in ihrer Neigung zum Intimen, zum Zierlichen, Tändelnden kam so recht zum Ausdruck z. B. in der Erbauung jenes allen Besuchern des prächtigen Jagdschlosses Moritzburg bei Dresden bekannten sogenannten Fasanerieschlößchens, die bereits ein Jahr (1769) nach seinem Regierungsantritt (1768) erfolgte. Dieser Herrscher nun durfte als ein fermer Musiker gelten. Peter August wird als sein Lehrer genannt. Hoforganist an der katholischen Hofkirche, war dieser Mann

der Sohn eines Kammerdieners August des Starken, den der Kurfürst-König und Peter der Große auf einer Jagd in den lithauischen Wäldern als hilfloses Kalmückenkind gefunden und dann auf ihre Namen hatte taufen lassen. Als Sonderling wird er geschildert; sein einziger Weg sei der von seiner Wohnung zu seinen dienstlichen Verrichtungen in die Kirche, sowie ins Königl. Schloß, als Musiklehrer der Prinzen und Prinzessinnen, gewesen. Daß er nicht unbegabt als Komponist war, beweisen einige vom Verfasser dieser Aufsätze im 4. Band der „Musik am sächsischen Hofe“ veröffentlichte Originalkompositionen für Klavier, und solche seines Amtskollegen Christlieb Siegmund (Sigismund) Binder findet man gleichfalls dort, wie auch im Heft 190 der Sammlung „Fürs Haus“ (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza). Möglich nun ist es, daß Friedrich August, dem die Geschichte den Beinamen des Gerechten gab, von diesem Manne eine Neigung überkam, die Musik mehr als Wissenschaft denn als Kunst zu betreiben; wie es seine besondere Vorliebe war, die Partituren größerer Werke an seinem mit Orgelzügen versehenen Flügel durchzunehmen, einem der Überlieferung nach von Silbermann erbauten Claviorganum, das sich heute noch in der Instrumentensammlung Sr. Majestät des Königs befindet. Auch erfuhr der zeitgenössische Dresdner Lokalhistoriker Albert Schiffner, daß er vor allem gern die Klavierkompositionen des als Hofkirchenkomponisten in Dresden am 23. Dezember 1745 verstorbenen Johann Dismas Zelenka[1]) gespielt habe, was aber wiederum

---

[1]) Auf dem alten katholischen Friedhofe in Dresden am 24. Dezember (1745) beerdigt.

von Miksch, dem berühmten Gesanglehrer der Schröder-Devrient, Mitterwurzers u. a., mit dem Bemerken bestritten worden sei, der hohe Herr habe diese den Bachschen zu ähnlich befunden, mit denen man ihn ehedem so sehr geplagt hätte. Wie es sich nun damit auch verhalten möge, bedauerlich bleibt jedenfalls, daß es bisher unmöglich war, Auskunft über den Verbleib dieser Klavierwerke zu erhalten. Einen Einblick in das Schaffen Zelenkas, der sich einst der besonderen Huld der Kurfürstin-Königin Maria Josepha zu erfreuen gehabt hatte, gewähren, beiläufig erwähnt, einige im 6. Band der „Musik am sächsischen Hofe" mitgeteilte Proben, und überdies findet man im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen einen Weihnachtsgesang für 3 Frauen- (oder Kinderstimmen) und ein Altsolo: „Jerusalem, o wende dich" aus den Lamentationen (1722 komponiert), Heft 94 der Sammlung „Fürs Haus".

Einer gut beglaubigten Überlieferung zufolge (A. L. Herrmann, Friedrich August von Sachsen, Dresden 1827) hat Friedrich August sich aber auch als Komponist versucht. Die in der Handschrift des Kapellmeisters Joseph Schuster (gest. 24. Juli 1812) auf uns gekommenen Kompositionen eines Salve Regina und einer Reihe von Vesper-Psalmen (s. „Musik am sächs. Hofe", Band 3) gelten als von ihm herrührend, und die erstere hat sich bis in die Gegenwart im Gebrauch erhalten. Unter den ernsten Klängen dieses Salve Regina werden noch heute die sterblichen Reste der Mitglieder des sächsischen Königshauses in die unter der katholischen Hofkirche zu Dresden befindlichen Gruft hinabgesenkt. —

Wie von Sachsens erstem König sind uns nun aber auch von seinen Brüdern, Anton (geb. 27. De-

zember 1755) und Maximilian (geb. 13. April 1759), Kompositionen auf uns gekommen. Der letztere allerdings zeigte im allgemeinen mehr literarische, als musikalische Neigungen. Man findet Proben ihres Schaffens in dem wiederholt zitierten Band 3 der „Musik am sächsischen Hofe“. Vom Prinzen Anton, der die intensivste musikalische Begabung unter seinen Brüdern zeigte, veröffentlichte Schreiber dieses überdies im 5. Band der „Musik am sächsischen Hofe“ zwei Militärmärsche,[1] im Deutschen Lieder-Verlag (Breitkopf & Härtel) unter Nr. 2596 ein Lied „Die Nymphe des Borsbergs“ und unter Nr. 3022 eine Cavatine aus einer im Jahre 1798 aus Anlaß der Geburt des Prinzen Clemens (gest. 4. Januar 1822) komponierten Kantate. In Bernhard Schneiders „Heimatstimmen“ (Dresden 1903) gab er zwei Melodien des hohen Komponisten mit neuen Texten versehen und als Chorliedchen („Marschliedchen“ und „Abendfrieden“) bearbeitet heraus. Von den beiden Militärmärschen ist der eine, „Erzherzog Karl-Marsch“, im Jahre 1800 in Prag (27. Juli) zugleich als „Lied eines alten Grenadiers“ komponiert, in dem Erzherzog Karls damaliger Rücktritt vom Oberkommando der Rheinarmee beklagt wird. Er dient heute dem 9. sächs. Infanterieregiment Nr. 133 (Zwickau) als Präsentiermarsch. Das Lied „Die Nymphe des Borsberg“ erschien zuerst, als „Melodie“ für Violine und Klavier bearbeitet, als Musikbeilage im 11. Heft der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ und später als Sonderheft (Nr. 283) in der Sammlung „Fürs Haus“ (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza). Sein

[1]) Vergl. hierzu die Artikel „Erzherzog Karl und Prinz Anton von Sachsen“, die der Verfasser im Dresdner Journal (19. Mai 1909) und in der Leipziger Zeitung (22. Mai 1909) erschienen ließ.

Text ist unter dem Eindruck der am 7. Juni 1815 erfolgten Rückkehr des Königs in seine sächsischen Lande entstanden und stellt eine der Nichte des hohen Komponisten, der Prinzessin Amalie, von deren musikalischen Talenten in einem besonderen Abschnitt die Rede sein wird, dargebrachte Huldigung zu ihrem Namenstage (10. Juli) dar. Das Gedichtchen der Cavatine hat in der deutschen Übertragung aus dem Italienischen folgenden Wortlaut:

Wenn ein Mägdlein früh am Raine
Sich zwei zarte Blümlein bricht,
Welches ihr das schönste scheine,
Möcht sie wissen, weiß es nicht.

Die zwei Blümlein licht und zart —
Sie deren gleichen
Ich wünscht zu eigen,
Sind deine Söhnchen hold von Art.

Fände ich wohl früh am Raine
Solche Blümlein zart und licht,
Welches mir das schönste scheine,
Möcht ich wissen, wüßt' es nicht.

Es wendet sich an die Prinzessin Karoline, die Gemahlin des Prinzen Maximilian und zielt auf deren Söhne, den am 18. Mai 1797 geborenen Prinzen Friedrich August, nachmaligen König Friedrich August II. und den am 1. Mai 1798 geborenen Prinzen Clemens.

Die musikalischen Studien des fürstlichen Komponisten leitete zunächst wohl wie die seiner Brüder der schon erwähnte Peter August, dann aber wird der Königl. Kammermusiker Anton Schmiedel als sein musikalischer Berater genannt. Was das Schaffen des Prinzen und nachmaligen Königs Anton anlangt, so spiegelt es in recht anschaulicher Weise die Wandlungen im Geschmack der Zeit

wieder, in der er lebte. Da begegnet man in den zahlreichen Tänzen, Anglaisen, Ecossaisen usw., die er schrieb, der tändelnden Anmut des Rokoko, wie in seinen Liedweisen oft wieder um das Herzliche, Gemütvolle und Gemütliche der Biedemeierzeit zum Ausdruck kommt. Selbstverständlich steht seine Kunst immer in direkter Beziehung zum Leben am Hofe. Seine Tanzmusiken sind „Hofballtänze" in vollem Sinne des Wortes, seine Kantaten feiern allerhand festliche Ereignisse bei Hofe, seine Lieder wenden sich zumeist an Familienmitglieder usw. Kurz, es ist eine ausgeprägt intime Kunst. Aber die innerhalb dieser Grenzen sich kundgebende Begabung ist gar nicht unbeachtlich. Auch ein C. M. v. Weber konnte ihr seine Anerkennung nicht versagen. Er fand z. B. die Kantate, die der Prinz auf einen Text seines Bruders Maximilian („Trionfo d'Imene") zur Jubelhochzeit Friedrich August des Gerechten komponiert hatte und die am 31. Januar 1819 im Bibliotheksaal des Prinzenpalais zur Aufführung gekommen war, „voll Talent". Aber gerade durch C. M. v. Weber und seinen Sohn und Biographen Max Maria v. Weber erfahren wir auch sonst von der Patriarchengestalt, zu der der Prinz, dem es zwar nicht vergönnt war, eigene Kinder groß zu ziehen, im Kreise eines glücklichen Familienlebens wurde, manchen sprechenden Zug. Gar artig wird da von den Musikabenden erzählt, die der hohe Herr veranstaltete. Da, heißt es, stand der Prinz unter seinen Künstlern in seinem grauen Frack und kurzen Beinkleidern, Schnallenschuhen, den feingeschnittenen, gepuderten Kopf emsig auf die Partitur gebeugt und gutmütig klug emporblickend, wenn einer der Herren rief: Königl. Hoheit, hier muß ein Fehler sein! So, wo denn? fragte er dann,

trat neben den Betreffenden und ließ sich gelehrig vordemonstrieren. Bei dem auf die Musik folgenden kleinen Souper, zu dem er mit den Worten einzuladen pflegte: Nun haben wir gearbeitet, jetzt wollen wir essen! saß er behaglich jovial in ihrer Mitte und nur die Verehrung aller kennzeichnete ihn als Prinzen, und nur die Liebe aller heftete ihm einen vielstrahligen Stern auf die Brust. —

Aus dem überreichen, mehr als 50 starke Bände umfassenden musikalischen Schaffen des Prinzen sei zum Schlusse einer durch ihre Beziehungen zu Ereignissen, die für das Sachsenland bedeutungsvoll wurden, besonders bemerkenswerten Komposition gedacht, der Kantate „La nascita del sole" („Die Geburt der Sonne"). Das Werk, aus dem der Schreiber dieses einen Marsch und den Schlußchor (Contradanza) im 3. Band der „Musik am sächs. Hofe" veröffentlichte, rührte in seinem textlichen Teil von dem geheimen Kämmerer Lorenzo Orlandi her und war zur Feier der Geburt des Prinzen Friedrich August (18. Mai 1797) komponiert und am 15. Juli dieses Jahres im Gartenpalais in der Langengasse (jetzt Zinzendorfstraße) zum ersten Male aufgeführt worden. Im Jahre 1828 griff man auf diese Kantate anläßlich der Feier der Geburt des Prinzen, nachmaligen Königs Albert (23. April) zurück und führte sie, redigiert vom Hofkapellmeister Reissiger, am 8. Juli dieses Jahres im kleinen Opernhause[1]) wieder auf, gelegentlich der Feier

[1]) Das vor dem Zwinger in den Jahren 1754—1755 erbaute, später (1783) erweiterte Schauspielhaus, das dann jenem neuen Schauspielhaus (1838—1841 erbaut) weichen mußte, das am 21. September 1869 abbrannte. Das sogenannte große Opernhaus, das 1782 zu einem Redoutensaale umgewandelt worden war und seitdem nur noch für Konzerte benutzt wurde, fiel in den stürmischen Maitagen (6. Mai) 1849 den Flammen zum Raube.

des ersten Kirchgangs der hohen Mutter, der Prinzessin Amalia Augusta (von Bayern) der Gemahlin des Prinzen Johann. Als einer musikalischen Merkwürdigkeit könnte dann auch noch einer „Polonaise Jubilaire“, gedacht werden, die der Prinz für das Doppeljubiläum der 50jährigen Regierung und goldenen Hochzeit seines Königl. Bruders komponiert und speziell für den Hochzeitstag (17. Januar 1819) bestimmt hatte. Auf die Melodie der „Sachsenhymne“ („Den König segne Gott“) ist sie geschrieben, die C. M. v. Weber in seiner für das am offiziellen Jubiläumstag (20. September 1818) im großen Opernhause abgehaltenen Hofkonzert[1]) geschriebenen „Jubelouvertüre“ Op. 58, gleichsam als solche sanktioniert hatte.

4. Prinzessin Amalie.

Das Auftreten des großen Korsen, der da meinte nach seinem Ermessen Throne errichten und stürzen zu können und dann selber die Wandelbarkeit irdischer Größe an sich erfahren sollte, hatte in grellem Lichte die Vergänglichkeit von Macht und Besitz gezeigt. Auch die auf den Höhen der Menschheit Wandelnden hatten den Wert eines glücklichen, zufriedenen häuslichen Lebens würdigen und schätzen gelernt. Fast bürgerlichen Stils lebte Friedrich August der Gerechte, mit Maria Amalie von Zweibrücken glücklich vermählt, im Kreise seiner Familie, wie uns Max Maria von Weber in seiner Biographie des unsterblichen Komponisten

---

[1]) Zwei Chöre — Anfang und Schlußchor — aus der ursprünglich für dieses Konzert von C. M. v. Weber geschriebenen Jubelkantate Op. 59 veröffentlichte Schreiber dieses in einer Ausgabe für gemischten Chor, Klavier und Harmonium (ad libitum) bei Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

des „Freischütz“, erzählt, und dem entsprechend gestaltete sich auch die Pflege der Tonkunst im Rahmen des höfischen Lebens. Theatervorstellungen auf kleinen Bühnen im sogenannten Taschenberg-Palais, beim Prinzen Anton oder im heute nicht mehr stehenden Palais des Prinzen Maximilian standen an der Tagesordnung, und solche fanden im Sommer auch in Pillnitz im alten Karusselgebäude, jetzigen Orangeriehause statt. Daneben veranstaltete man musikalische Abende größeren und kleineren Stils, und es gab kaum ein Familienfest, das nicht von den hohen Herrschaften selbst in Wort und Ton gefeiert wurde. Als bezeichnend für Wesen und Art dieser Veranstaltungen und dafür, wie sehr sich die künstlerischen Neigungen in die Tat umsetzten, mag der Aufführung einer zweiaktigen komischen Oper „La famiglia felice“ gedacht werden, deren Text und Musik vom Prinzen Maximilian herrührte, und der sich König Johann noch mit vieler Freude erinnerte. Die Rollenbesetzung zeigte den hohen Vater inmitten seiner Kinder:

Biaggio, ein alter Landmann	Prinz Max.
Rosa } seine Kinder . .	Prinzessin Amalie.
Olivetta } seine Kinder . .	„ Marie.
Carlo } seine Kinder . .	„ Marie Anna.
Nardo, Olivettas Gemahl . .	Prinz Clemens.
Tognino, Rosas Verlobter .	Prinz Friedr. August.

Am 12. November 1812 wurde die kleine Oper[1]) zum ersten Male gegeben, am 19. Dezember 1812 zum zweiten Male. — Am 14. Dezember, um den Leser einen Blick auf die Weltbühne werfen zu

[1]) Eine Arie aus ihr s. „Musik am sächs. Hof“ Bd. 3.

lassen, hatte Napoleon aus dem Lande kommend, welches das Grab der „großen Armee“ geworden war, Dresden passiert. —

Prinzessin Amalie (geb. 10. August 1794), deren Name unter den oben angegebenen als der der Vertreterin einer der Hauptrollen figuriert, wuchs so in einem Milieu auf, das ihre späteren erfolgreichen Versuche als Opernkomponistin und Bühnenschriftstellerin erklärlich erscheinen läßt. Ihren Unterricht im Klavierspiel hatte Kapellmeister Joseph Schuster geleitet, ihren Gesangunterricht zuerst der damalige Kirchenkomponist Vincenzo Rastrelli. Später wurde Johann Miksch ihr Lehrer im Gesang. Wie frühzeitig ihr Drang zur musikalischen Komposition erwachte, bekundet eine Ecossaise für Orchester des Prinzen Anton, „la bonne campagne“ betitelt, welche die Bezeichnung trägt: „le thème de la première partie est composé par la Princesse Amélie agée de 12 ans.“ Als das erste größere Werk der Prinzessin dürfte die Musik zu einem von ihrem Vater verfaßten Ballet anzusehen sein, das im Anschluß an eine von diesem gedichtete, vom Prinzen Anton komponierte Kantate „La reggia d'Imene“ am 19. Oktober 1812 anläßlich der Feier der silbernen Hochzeit des letzteren und der Prinzessin Therese (Marie Theresie, Tochter Kaiser Leopold II.) zur Aufführung kam. Ihr folgte die Komposition der beiden zweiaktigen komischen Opern „Una Donna“ und „I tre cinture“, deren beide Libretti Prinz Max gedichtet hatte. In jener Zeit (1812—1815) waren ihre musikalischen Berater der Violinvirtuose und Komponist Kammermusikus Franz Dunkel, ein Schüler Christian Ehregott Weinligs, und, als die königliche Familie infolge der politischen Ereignisse nach Prag hatte über-

siedeln müssen, der dortige Klavier- und Gesanglehrer sowie Komponist Woytissek. Nach der Rückkehr des Königs in seine sächsischen Lande (7. Juni 1815) setzte Prinzessin Amalie ihre musikalischen Studien bei dem Kgl. Kirchenkomponisten Franz Anton Schubert (geb. 20. Juli 1768 zu Dresden, gest. daselbst 5. März 1824) fort, dem Vater des späteren Konzertmeisters Franz Schubert (gest. 12. April 1878), und zwar namentlich nach der theoretischen Seite hin. Fast täglich arbeitete sie nachmittags von 3—6 Uhr mit ihm, hauptsächlich im Sommer, den er mit seiner Familie in Pillnitz zu verleben pflegte. Nach seinem Tode trat sie dann auch mit C. M. v. Weber in musikalischen Verkehr, dessen künstlerische Eigenart und persönliche Liebenswürdigkeit sie sympathisch berührt hatte, als er sich der Vorbereitungen zu einer am 4. April (1824) im Prinzenpalais abgehaltenen Aufführung eines nach seinem Urteil ausgezeichneten Stabat mater ihrer Komposition unterzogen hatte. In der Zeit seines üblichen Sommeraufenthalts in Hosterwitz bei Pillnitz nahm sie im gedachten Jahre acht Lektionen bei ihm in der Kompositionslehre, die erste am 10. Juni (3—$^1/_2$6 Uhr nachmittags), die letzte, in der sie ihm eine kostbare Busennadel überreichte, am 28. September. Am 1. Oktober reiste er zur Kur nach Marienbad. Ein Jahr später nahm die Prinzessin aber den Unterricht bei dem Meister wieder auf. Im Juni, Oktober und November 1825 erhielt sie sechs Lektionen von ihm und, mit seiner fleißigen hohen Schülerin wohl zufrieden, rechnete C. M. v. Weber „die bei der liebenswürdigen und hochbegabten Dame verbrachten Stunden unter die angenehmsten und geistig angeregtesten jener Zeit“. Kann damit nun auch die Studienzeit der

Prinzessin als abgeschlossen gelten, so verblieb die letztere doch ständig in Verbindung mit trefflichen Künstlern, wie Vincenzo Rastrelli, Francesco Morlachi, später C. G. Reissiger, Julius Rietz u. a.

Eine überaus anziehende Schilderung der musikalischen Abende der Prinzessin gibt Marie Börner-Sandrini in ihren „Erinnerungen einer alten Dresdnerin" (2. Folge, Dresden 1876). Die Verfasserin hatte mit ihrer Mutter Luiggia Sandrini, und wie diese Mitglied der italienischen Oper, die Ehre, bei ihnen in den Jahren 1826—29 mitwirken zu dürfen. Diese Übungsabende, erzählt sie, pflegten während der Wintermonate gewöhnlich Freitag abends stattzufinden, an denen damals keine Theatervorstellungen waren, und zwar regelmäßig um 6 Uhr. Die Mitwirkung seitens der Mitglieder des Königshauses waren Prinzessin Amalie selbst, die mit Meisterschaft sang, Prinz Friedrich, ihr Bruder (nachmals König Friedrich August II.) mit angenehmer Baßstimme und höchst anmutiger Gesangsweise (Schüler von Miksch) begabt, und Prinzessin Luisa von Lucca, zweite Gemahlin des Prinzen Max, die eine kräftige Altstimme mit echt italienischer Gesangsmethode besaß. Zuhörer waren die Gemahlin des Prinzen, späteren Königs Anton Prinzessin Therese, die (erste) Gemahlin des Prinzen Friedrich, Erzherzogin Caroline, endlich die Prinzen Anton und Max, die sich gewöhnlich vom Kammerspiel bei ihrem königlichen Bruder Friedrich August dem Gerechten gegen den Schluß hin einstellten, um ihre Gemahlinnen abzuholen. Auch die verwitwete Königin von Bayern (Mutter der Prinzessin Johann) mit ihren beiden jüngsten Töchtern wohnten, wenn sie auf kurze Zeit in Dresden weilten, wiederholt den Veranstaltungen bei. Von künstlerischen

Kräften wurden außer der zitierten Autorin und ihrer Mutter u. a. regelmäßig herangezogen: der mehrfach genannte Miksch, der damals Chordirektor und Kapellknaben-Instruktor war, der Tenorist Bonfigli von der italienischen Oper, Rastrelli (Joseph)-Sohn und Rastrelli (Vincenzo)-Vater. Es wurden regelmäßig ältere italienische, wenig bekannte Opern durchgenommen. Eines Abends wurde aber auch der ganze „Figaro" von Anfang bis Ende gesungen, wobei, wie Marie Börner-Sandrini erzählt, Prinz Friedrich als Figaro wirklich exzellierte. Hin und wieder fanden auch einige Aufführungen von Opern im größeren Familienkreise statt, und zwar handelte es sich dabei um solche von der hohen Frau selbst komponierte. Es ist hier daran zu erinnern, daß sie gerade auf diesem Gebiete unablässig tätig gewesen war. Den oben erwähnten beiden komischen Opern „Una Donna" und „I tre cinture" waren zunächst zwei zweiaktige seriöse Opern „Le nozze funeste" und „Il prigioniere" gefolgt. Für die Jahre 1820, 1821, 1823 und 1826 sind dann nacheinander zu verzeichnen die Opern „L'Americana" (2 Akte), „Elvira" (3 Akte), „Elisa ed Ernesto" (2 Akte) und „La fedeltà alla prova" (2 Akte), von welcher letzterer der damalige Kgl. Musikdirektor Heinrich Marschner die Ouvertüre zu vier Händen arrangierte. Im Jahre 1827 schrieb die Prinzessin die Musik zu einem vom Prinzen Johann gedichteten plastisch-mimischen Melodrama „Die vier Stufen des weiblichen Lebens", und dieser folgten die zur Feier der Geburt des Prinzen Albert am 9. Juni 1828 im Gartenpalais in der Langegasse (Zinzendorfstraße) aufgeführte Lokalposse „Der Kanonenschuß" (Text vom Prinzen Johann) sowie nacheinander die Opern: „Vecchiezza e gioventù" (1828), „Il Marchesino" (1834), die musikalische Posse

„Die Siegesfahne“ (1834) und die musikalische Farce „La casa disabitata“ (1835). Die letztere darf zugleich als der Abschluß der kompositorischen Tätigkeit der hohen Frau angesehen werden, die sich von da an ausschließlich der Pflege ihrer dichterischen Begabung zuwandte. Die Würdigung dieser und ihrer Kundgebungen liegt natürlich außerhalb des Rahmens dieser Ausführungen. Eine vollständige Ausgabe der dramatischen Werke der Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“ veranstaltete Waldmüller-Duboc (Leipzig 1873—74), und man vergleiche dazu desselben Autors „Aus den Memoiren einer Fürstentochter“ (Leipzig 1883). Der starke Drang der hohen Frau zur Bühne kam auch in ihrer Bevorzugung der Opernproduktion zum Ausdruck. Aber nebenbei findet man unter ihren musikalischen Werken doch auch Lieder, Kantaten, Klaviervariationen, ein Streichquartett, Kirchenkompositionen, unter den letzteren ein Stabat mater mit einer strengen Ansprüchen standhaltenden Fuge u. a. m. Proben ihres Schaffens veröffentlichte Schreiber dieses im 3. Band seiner „Musik am sächsischen Hofe“ in zweihändigen Klavierarrangements: die Ouvertüre zur Oper „Die Siegesfahne“, eine Cavatine aus dem Einakter „La casa disabitata“ und ein Duett aus der Oper „La fedeltà alla prova“. Im Verlag von E. Hoffmann, Dresden gab er ein „Sancta Maria“ für 1 Singstimme und Orgel bearbeitet heraus, und dieses Musikstück liegt auch als „Andante religioso“ in einer wirksamen Übertragung für Violine und Klavier als Musikbeilage des Jahrgangs 1910 der Blätter für „Haus- und Kirchenmusik“, wie als Heft in der Sammlung „Fürs Haus“ (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza) vor.

Charakteristisch für das Schaffen der Prinzessin

Amalie ist die sich in ihm kundgebende Wandlung der Geschmacksrichtung der Zeit. In den überkommenen italienischen Überlieferungen war die hohe Frau aufgewachsen, aber den Einflüssen der deutschen Romantik hatte sie sich nicht zu entziehen vermocht. Deren erster epochemachender Vertreter C. M. v. Weber wurde denn auch ein besonderer Schätzer ihrer Begabung; er hatte schon von ihrer Oper „Elvira" seine Erwartungen übertroffen gesehen und die „Elisa ed Ernesto" benannte hatte ihm die Anerkennung „schönen Talents und bewundernswürdigen Fleißes" entlockt. Der bereits zitierten Marie Börner-Sandrini wiederum war es unverständlich gewesen, daß ein Werk, wie die Oper „Vecchiezza e gioventù", das sie eingehend schildert, seinen Weg nicht auf die Bühne des Hoftheaters fand. Das war erst der Oper „Die Siegesfahne" vorbehalten, die am 8. November 1834 daselbst zur Aufführung gelangte. Über sie, wie über eine weitere Oper „Il Marchesino", urteilt kein andrer als Julius Rietz äußerst günstig. „Sehr erfreulich", heißt es da, „erschienen diese beiden Opern, in denen sich überall ein entschiedenes dramatisch-musikalisches Talent ausspricht. Beide komische Opern sind voll humoristischer Züge, überall zeigt sich die heiterste Laune und übermütige Munterkeit, welche sich bisweilen bis zur Ausgelassenheit steigert. Indessen fehlte es dabei nicht an graziösen wie an noblen Kantilenen, wie sich denn durchgängig ein sprudelnder Melodienreichtum bemerkbar macht, der nicht allein für Personen und Situationen sehr charakteristisch, sondern auch sehr gut und praktisch, singbar und für die Stimmen dankbar verarbeitet ist." Dann geht der gewiegte Musiker, der die „Siegesfahne" der älteren französischen komischen Oper zuzählt

und den „Marchesino" der opera buffa der besseren Italiener (Cimarosa), näher auf Einzelheiten (Rezitative, Instrumentierung usw.) ein, und es finde nur noch Erwähnung und Hervorhebung, daß die hohe Autorin in dem Sinne eine zweite Maria Antonia Walpurgis war, daß sie als eine wahre „Dichterkomponistin" zu einer großen Anzahl ihrer Werke auch selber die Dichtungen geschrieben hatte.

Hochbetagt starb Prinzessin Amalie am 18. September 1870 in Pillnitz. Ihr damals den sächsischen Königsthron zierender Bruder Johann huldigte zwar selber mehr literarischen Neigungen, hatte aber doch auch der Musik in seinem Hause ein Heim bereitet. Sein früherer Oberhofmeister, der feingebildete Carl Borromäus v. Miltitz (gest. 19. Januar 1845), dem erst neuerdings Otto Eduard Schmidt in seinem Buche „Fouqué, Apel, Miltitz" (Leipzig 1908) ein literarisches Ehrendenkmal errichtete, trat selbst als Komponist sehr schätzenswert hervor. U. a. schrieb er auf einen von seinem damaligen prinzlichen Herrn verfaßten Text die dreiaktige Oper „Saul, König von Juda", die am 16. März 1833 auf dem Dresdner Hoftheater in Szene ging und damals von G. W. Fink in der Allgem. musikal. Zeitung (35. Jahrgang) eingehend und anerkennend besprochen wurde. Wie sehr die beiden erlauchten Söhne des Monarchen, der sich durch seine Dante-Übersetzung unvergänglichen Ruhm gewann, der Tonkunst zugetan waren, darauf wurde bereits im ersten Abschnitt dieser Artikelreihe hingewiesen. In der sächsischen Residenz lebt es noch in aller Erinnerung, mit welchem Interesse König Albert und König Georg gerade die intimsten und reinsten Kunstgenüsse, wie sie Kammermusikabende zu bieten pflegen, bevorzugten. Aber auch heute

wieder hat Muse Polyhymnia im sächsischen Königshause ein gastliches Heim gefunden. Es ist im Sachsenland allgemein bekannt, daß die drei königlichen Prinzen bereits ein vollständiges Trio zu bilden in der Lage sind, daß der Kronprinz Klavier und die Prinzen Friedrich Christian und Ernst Heinrich Violine und Violoncello spielen. Es braucht uns also nicht darum zu bangen, daß auch in Zukunft die holde Kunst der Musik Schutz und Schirm finden wird unter dem Zeichen der grünenden Raute des Hauses Wettin.

Anhang.

Als zur „Musik am sächsischen Hofe" gehörig und vom Verfasser dieser Schrift veröffentlicht, erschienen:

I. Im Verlag von **Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann)** in **Langensalza**:

1. Sammlung „Fürs Haus":

a) Heft 94. *Zelenka*, *Johann Dismas:* „Jerusalem, o wende dich", Altsolo mit Orgel (oder Klavier).

b) Heft 110. *Abel*, *Karl Friedrich.* Andante aus einer Sonate für Violine und Klavier in Es dur.

c) Heft 168. *Fiorelli*, *Carlo:* Adagio und Allegro moderato, für Violine und Klavier (oder Orgel).

d) Heft 170. *Hurka*, *Friedrich Franz:* Strickerlied, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

e) Heft 190. *Binder*, *Christlieb Sigismund:* Drei Klavierstücke: Musette, Lamentabile, Presto.

f) Heft 259. *Lotti*, *Antonio:* Geistlicher Gesang, für Alt oder Baß mit Orgel (oder Klavier).

g) Heft 283. *König Anton:* Melodie für Violine und Klavier.

h) Heft 283. Prinzessin *Amalie:* Andante religioso für Violine und Klavier.

i) Heft 284. *Weber, Carl Maria v.:* Sehnsucht, geistliches Lied, für eine Singstimme und Orgel (oder Klavier).

k) Heft 284. *Maria Antonia Walpurgis:* Arie für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

2. Einzelwerke:

a) *Zelenka, Johann Dismas:* Weihnachtsgesang, für 3 Solo- oder Chorstimmen (2 Soprane und Alt).

b) *Johann Georg II.* (Kurfürst von Sachsen): Psalm 117, für gemischten Chor und Orgel.

II. Im Verlag von Adolph Brauer (F. Plötner) Dresden-N.

Zyka, Johann Baptist: „Der Kuckuck". Musikal. Charakterstück für Violine und Klavier.

III. Im Verlag von E. Hoffmann, Dresden-A.

Amalie, Herzogin von Sachsen: Sancta Maria, für 1 Singstimme und Orgel (oder Klavier).

Hunt, Franz: Introduction und Gavotte aus einer Sonate für Violine und Klavier.

August, Peter: Schlußsatz einer Klavier-Sonate in D dur.

Schuster, Joseph: La Savoyarde, Klavierstück.

v. Miltitz, Carl Borromäus: Andante malinconico für Violoncello und Klavier.

Anton, König von Sachsen: „Kinderlust". für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor.

IV. Im Verlag von Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

Weber, C. M. v.: Zwei Chöre aus der Jubel-Kantate für gemischten Chor, Klavier und Orgel (oder Harmonium).

V. In „Heimatstimmen" (alte und neue geistliche und weltliche Volksweisen und Kunstgesänge in dreistimmiger Bearbeitung) von Bernhard Schneider, Dresden, Alwin Huhle:

1. *Anton*, König von Sachsen:
   a) Marschliedchen.
   b) Abendfrieden.
2. Sachsenhymnus (nach einer Instrumentalmelodie von 1729).

VI. Im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Band I. Ausgewählte Werke für Pianoforte bearbeitet. (V.-A. 1737.)

Band II. *Johann Adolf Hasse*, Ausgewählte Werke für Pianoforte bearb. (V.-A. 1787.)

1. Ouvertüre zur Oper „Siroë". — 2. Zwei Märsche: a) Aus der Oper „Cleofide". b) Aus der Oper „Artaserse". — 3. Arie a. d. Oper „Il Re Pastore". — 4. Duett aus der Oper „Il Re Pastore". — 5. Chor aus der Oper „Olimpiade". — 6. Ouvertüre zum Oratorium „I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Salvatore". — 7. „Domine Deus" a. d. D moll-Messe. — 8. Chor a. d. Oratorium „La Conversione di Sant' Agostino". — 9. „Recordare Jesu" a. d. Requiem in C dur. — 10. „Dies irae" (Schluß) a. d. Requiem in C dur.

Band III. Ausgewählte Werke von Mitgliedern des sächsischen Königshauses für Pianoforte bearbeitet. (V.-A. 1792.)

Johann Georg II, Laudate Dominum omnes gentes (Psalm 117). — *Maria Antonia Walpurgis*, Sinfonia (Ouvertüre) zur Oper „Il trionfo della fedeltà". — Marsch a. d. Oper „Talestri". — *Friedrich August der Gerechte*, Salve Regina. — Magnificat a. d. „Königlichen Vesper". — *Anton der Gütige*, Kavatine a. d. Licenza per la felice nascita del Principe Clemente. — Marsch a. d. Kantate „La nascita del sole". — Schlußchor (Contradanza) a. d. Kantate „La nascita del sole". — *Maximilian* (Herzog zu Sachsen), Arie a. d. Oper „La famiglia felice". — Les délices des dames, Anglaise. — *Amalie* (Herzogin zu Sachsen), Ouvertüre zur Oper „Die Siegesfahne". — Kavatine a. d. Oper „La casa disabitata". — Duett a. d. Oper „La fedeltà alla prova".

Band IV. Ausgewählte Originalkompositionen für Klavier von *Peter August* und *Christlieb Siegmund* (*Sigismund*) *Binder*. (V.-A. 1943.)

Peter August. 1. Erster Satz einer Sonate in C moll. — 2. Zweiter (langsamer) Satz einer Sonate in D dur. — 3. Zweiter (langsamer) Satz einer Sonate in G dur. — 4. Rondo (Schlußsatz) einer Sonate in C dur. *Christlieb Siegmund* (*Sigismund*) *Binder*. — 5. Sonate in A moll: a) Erster Satz. b) Zweiter (langsamer) Satz. c) Final-Satz. — 6. Erster Satz einer Sonate in G moll. — 7. Zweiter (langsamer) Satz einer Sonate in G dur. — 8. Zweiter (langsamer) Satz einer Sonate in E dur.

Band V. Zwei Märsche von *König von Sachsen*, für Pianoforte bearbeitet. (V.-A. 1949.)

1. Erzherzog Karl-Marsch. — 2. Marsch.

Band VI. Ausgewählte Werke der Instrumentalmusik von *Joh. Chr. Schmidt*, *Chr. Petzold*, *Joh. Dismas Zelenka*, *Joh. David Heinichen*, *Joh. Adolf Hasse*, *Christlieb Siegmund Binder* und *Joh. Gottlieb Naumann*, für Pianoforte bearbeitet. (V.-A. 2023.)

Joh. Chr. Schmidt. 1. Gavotte aus der Introduktion zu dem Divertissement de Musique et de Danse: „Les quatre saisons". — 2. u. 3. Zwei Sätze aus einer Partie (Ouvertüre und Suite) in A moll: a) Air. b) Forlane. — *Chr. Petzold.* 4. Gavotte aus einem Trio in G dur. — 5. Sarabande aus einer Suite für Clavecin. — *Joh. Dismas Zelenka.* 6. Largo aus einem Konzert in G dur. — 7. Menuett aus einem Capriccio in G dur. — 8. Zwei Sätze aus einem Capriccio in G dur. a) Canarie. b) Aria. — *Joh. David Heinichen.* 9. Larghetto aus einer Sonate in F dur. — 10. Sarabande aus einer Sinfonie in F dur. — 11. Loure aus einem Konzert (Suite) in G dur. — *Joh. Adolf Hasse.* 12 u. 13. Zwei Stücke aus den Ballettmusiken zum Tragischen Intermezzo „Piramo e Tisbe". a) Aria ossia Gavotta. b) Finalsatz. *Christlieb Siegmund Binder.* 14. Mittelsatz aus einem Klavier-Konzert in C dur. — *Joh. Gottlieb Naumann.* 15. Mittelsatz aus einer Sinfonie in C dur. — 16. Finalsatz einer Sinfonie in Es dur.

Band VII. *Hasse, Joh. Ad.*, Ausgewählte geistl. Gesänge für Sopran und für Sopran und Alt mit Orgel- oder Klavierbegleitung. (V.-A. 2025.)

1. „Nel mirar quel sasso amato" („Weil' ich an dieser heil'gen Stätte"). Arie aus dem Oratorium; „Sant' Elena al calvario" (II. Teil; 1746). — 2. „Quoniam, si voluisses sacrificium" („Wenn du verlangt ein Opfer hättest"). Aus einem Miserere für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit Streichquartett und Orgel. — 3. Benedictus („Hochgelobet"). Aus einer Messe in F dur. — 4. Agnus Dei („O Lamm Gottes"). Aus dem Requiem in Es dur. — 5. Domine Deus („Herr, mein Gott"). Aus der D moll-Messe. — 6. Aus einer Messe in G dur: a) Benedictus („Hochgelobet"). b) Crucifixus („Er ward gekreuziget"). Duett.

Band VIII. *Hasse, Joh. Ad.*, Ausgewählte geistl. Gesänge für Alt und für Alt und Sopran mit Orgel- oder Klavierbegleitung. (V.-A. 2036.)

1. „Un guardo è bastante" („Ein einz'ger Blick zu ihm empor"). Arie aus dem Oratorium: „La deposizione dalla croce di Gesu Christo" (1744). — 2. „In te s'affida e spera" („Auf Dich vertraut und hoffet"). Arie aus dem Oratorium (I. Teil): „Sant' Elena al calvario" (1746). — 3. „Ad te clamamus" („Zu Dir, o Herr, wir rufen"). Aus einem Salve Regina für Alt-Solo, Streichquartett und Orgel. — 4. Agnus Dei („O Lamm Gottes"). Aus der D moll-Messe. — 6. Crucifixus („Und gekreuzigt auch für uns"). Aus einer Messe in G dur. — 6. Crucifixus („Er ward gekreuzigt"). Aus einer Messe in G dur. Duett.

Band IX. Altsächsische Fanfaren- und Armeemärsche, Zapfenstreich und Abtrupp für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet. (V.-A. 2129.)

I. 1, 2 u. 3. Altsächsische Fanfarenmärsche. — II. 1. Marsch: „Leib Grenadier Garde von Sachsen". — 2. Marsch: „Erbprinz von Braunschweig". — 3. Marsch: „Prinz Anton". — 4. Zapfenstreich. — 5. Abtrupp. — III. Parade-Marsch der Sächsischen Leibgarde.

Band X. Altsächsische historische Märsche und Königs-Hymnus für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet. (V.-A. 2324.)

I. Zwei Märsche aus der Zeit des Österreichischen Erbfolgekriegs (1741—1748). 1. Marsch: „Comte de Saxe". Parademarsch im Schritt des 1. Ulanenregiments Nr. 17, „Kaiser Franz Josef von Österreich, König von Ungarn". — 2. Marsch des Regiments „Graf Brühl". — II. Acht Märsche aus dem Ausgang des XVIII. Jahrhunderts. 1. Vier Märsche aus „Zweite Sammlung Churfürstl. Sächsischer Kriegs-Märsche des v. Zanthierschen Infanterie-Regiments, aufs Klavier von *Carl Friedrich Günther*, erster Hautboist daselbst". — 2. Vier Märsche aus „XII Märsche a 10 Voci. (Due Clarini, Due Corni, Due Clarinetti, Due Oboi, Due Fagotti) di Günther". — III. Alter Armee-Trauermarsch. (20er bis 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts.) — IV. Trauermarsch auf den Tod König Friedrich August II. (9. August 1854). — V. Königs-Hymnus.

Überdies ebendaselbst:

1. Im „Deutschen Lieder-Verlag“:
   a) No. 2596. *Anton*, König von Sachsen: „Die Nymphe des Borsbergs.
   b) No. 3022. *Anton*, König von Sachsen: „Cavatine“, für 1 Singstimme und Klavier.
2. Als Broschüre: „Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Betätigung.

Berichtigung.

Auf Seite 11: Zeile 19 von oben fällt das Wort „vorliegenden“ aus. Das dort erwähnte Musikstück erschien (s. sub I, 1 k des Anhangs) als Heft 284 der Sammlung „Fürs Haus“.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Heft 19. **Noatzsch**, Seminar-Oberlehrer **Rich.**, Zur Geschichte des Klaviers. Preis 30 Pf.
Heft 20. **Prümers, Adolf**, Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler. Preis 30 Pf.
Heft 21. **Segnitz, Eugen**, Goethe und die Oper in Weimar. Preis 30 Pf.
Heft 22. **Friedrichs, Elsbeth**, Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören. Preis 90 Pf.
Heft 23. **Tottmann**, Prof. **Albert**, Mozarts Zauberflöte. Preis 30 Pf.
Heft 24. **Dubitzky, Franz**, Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister. Preis 35 Pf.
Heft 25. **Krehl, Stephan**, Kompositionsunterricht und moderne Musik. Preis 30 Pf.
Heft 26. **Rabich**, Prof. **E.**, Der evangelische Kirchenmusikstil. Preis 25 Pf.
Heft 27. **Nagel**, Prof. Dr. **W.**, Studien zur Geschichte der Meistersänger. Preis 3 M.
Heft 28. **Puttmann**, M., Joseph Haydn als Vokalkomponist. Preis 35 Pf.
Heft 29. **Klauwell**, Prof. Dr. **Otto**, Theodor Kirchner. Ein Großmeister musikalischer Kleinkunst. Preis 50 Pf.
Heft 30. **Unger, Max**, Von Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England. Preis 40 Pf.
Heft 31. **Puttmann, Max**, Franz Grillparzer und die Musik. Preis 30 Pf.
Heft 32. **Dubitzky, Franz**, Kühne Harmonien aus neuer und alter Zeit. Preis 45 Pf.
Heft 33. **Noatzsch, Rich.**, Die musikalische Form der deutschen Volkslieder. Preis 40 Pf.
Heft 34. **Weigl, Bruno**, Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette. Preis 30 Pf.
Heft 35. **Schmid**, Prof. **Otto**, Fürstliche Komponisten aus dem sächsischen Königshause. Preis 50 Pf.
Heft 36. **Gatscher, E.**, Alte Meister des Klaviers. (Unter der Presse.)
Heft 37. **Unger, Max**, Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“. (Unter der Presse.)
Heft 38. **Segnitz, Eugen**, Franz Liszts Kirchenmusik. (Unter der Presse.)

Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“.

Von

Max Unger.

Musikalisches Magazin, Heft 37.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1910

Meiner lieben Schwester

Marie

zugeeignet.

Vorwort.

Das Problem von Beethovens „Unsterblicher Geliebten" ist mit Wolfgang A. Thomas-San-Galli's Schrift: „Die unsterbliche Geliebte Beethovens: Amalie Sebald. Lösung eines vielumstrittenen Problems"[1]) in ein neues unerwartetes Stadium getreten. In überzeugender Weise befreit uns der Verfasser derselben von einem Vorurteil, dessen Urheber Anton Schindler, der langjährige Freund des Meisters, gewesen ist. Doch davon wird später genügend gesprochen werden müssen.

Die vorliegende Arbeit bildet einerseits eine objektive Kritik des Buches Thomas-San-Galli's, andererseits hoffe ich der Sachlage damit auch ein wenig zu nützen, indem ich auf Quellen zurückgreife, die von Beethovenforschern selbst zwecks Lösung des Problems noch nicht eingesehen

[1]) Otto Hendel, Halle 1909.

sind und die in der Hauptsache aus Kurlisten einiger Badeorte bestehen.

Eine endgültige Lösung der Frage ist noch nicht gelungen. — Immerhin kann jetzt ohne Bedenken behauptet werden, daß wir durch obige Publikation Thomas-San-Gallis derselben näher denn je gekommen sind.

Ein einziger analoger Liebesbrief Beethovens, ein paar Worte eines Memoirenverfassers oder eine kurze Andeutung in einem um die Zeit von Beethovens berühmtem Dokument geschriebenen Brief kann jetzt imstande sein, den bisher schier undurchdringlichen Nebel, der die es angehenden Umstände teilweise noch jetzt geheimnisvoll umgibt, augenblicklich aufzuhellen. So betrachte ich auch meine eigenen Forschungen in dieser Hinsicht noch nicht für abgeschlossen, gedenke vielmehr noch einigen anderen Spuren, die der Sache nützlich sein können, nachzugehen oder hoffe solche aufzufinden.

Hervorgegangen ist die Arbeit aus eingehenderen Studien über die klassische Musikperiode, und speziell waren es diejenigen über Muzio Clementi,[1]) von dem ausgehend ich zu Beethoven gelangte. So konnte ich vor nicht zu langer Zeit im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig, dessen Direktor Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann ist, zwei zusammenhängende Vorträge über die Be-

---

[1]) Den ersten Band eines Werkes über diesen Komponisten, seine Biographie, gedenke ich demnächst erscheinen zu lassen.

ziehungen Beethovens zu Clementi halten, aus denen sich streng logisch das überraschende Resultat ergab, daß das bekannte Heiratsprojekt des Wiener Meisters im Jahre 1810, dessen Hauptfrage, welche Dame es eigentlich zum Gegenstand hatte, bisher noch nicht genügend gelöst werden konnte, unbedingt Therese v. Malfatti gegolten haben muß, während man früher Beethovens Beziehungen zu ihr in das Jahr 1807 verlegen mußte. Erst durch Thomas-San-Gallis Schrift wurde ich zu eingehenderen Studien über Beethovens „Unsterbliche Geliebte“ angeregt, und die gegenwärtige Arbeit liegt als ihre erste eigentliche Frucht vor. So würde mich Kalischer, wenn er noch lebte, ebenso wie er es Thomas-San-Galli gegenüber in seinem letzten Werke „Beethoven und Berlin“ (Berlin 1909) tut (obgleich, was den positiven Forschungsertrag anbetrifft, Thomas-San-Gallis Studie allein beinahe die Hälfte von Kalischers sämtlichen, oft leider allzu feuilletonistischen und des wissenschaftlichen Untergrundes entbehrenden Arbeiten zusammen genommen aufwiegt), ebenfalls einen „homo novus in Beethoven“ zu nennen haben. Nun, „homo novus“ ist schließlich auch einmal Kalischer gewesen.

Endlich gestatte man mir darauf hinzuweisen, daß diese Arbeit noch einiges andere, zum Teil ziemlich wichtiges Material für Beethovens Leben ergab, das ich in einem wohl bald erscheinenden Aufsatz, „Beethovens Badereisen in den Jahren 1811 und 1812“, verwendet habe. Sodann wird

die Berliner „Allgemeine Musikzeitung“ eine eingehende Studie betitelt „Therese v. Brunsvik — die Unsterbliche Geliebte Beethovens?“, die diese als Adressatin von Beethovens Brief mit ziemlicher Sicherheit zurückweist, vielleicht, wenn diese Schrift erscheint, schon veröffentlicht haben.

Leipzig, 1909/10.

Max Unger

Obwohl die Beethovenbiographen an die Frage nach der Adressatin des berühmtesten Briefes des Meisters natürlich gerade den größten Fleiß gewandt haben, obwohl Ströme von Tinte in Streitschriften und -artikeln, Feuilletons und anderen Aufsätzen geflossen sind, ist es doch noch niemandem gelungen, eine befriedigende Lösung derselben zu bieten.

Es sei hier als nebensächlich nicht auf die auseinandergehenden Darstellungen eingegangen, die Beethovens Freunde Anton Schindler und Stephan v. Breuning über den Fundort und die näheren Umstände bei der Auffindung des Dokuments überliefert haben. Nur sei daran erinnert, daß das fragliche, bei Lebzeiten des Meisters unbekannte Schriftstück erst kurz nach seinem Tode in seiner Wohnung mit aufgefunden wurde, sodann, daß es — eben außer dem Kuvert mit der Adresse — auch eines bestimmten Jahresdatums sowie des Aufenthaltsortes des Schreibers und des Bestimmungsortes ermangelt.

Der Brief, welcher sich heute im Besitze der Berliner Königlichen Bibliothek befindet, ist mit Bleifeder in drei Absätzen auf mehrere Bogen Papiers von unbeträchtlicher Größe geschrieben. Weil Beethoven die Adressatin am Anfang des dritten Teiles „meine Unsterbliche Geliebte“ nennt,

hat man die unbekannte Dame kurz mit diesem Epitheton bezeichnet.

Bevor wir uns den Brief durch ein Überlesen in die Erinnerung zurückrufen, sei es gestattet, noch eine kurze Betrachtung über die Bedeutung des Wortes „unsterblich“ in Verbindung mit dem Briefe anzustellen. Meiner Ansicht nach besitzt es hier — eine Meinung, die sich beim flüchtigen Lesen leicht einstellt und die sogar dahin verteidigt werden kann, Beethoven rede die Adressatin damit in dem stolzen Sinne an, daß er seine eigene Unsterblichkeit mit der Ihrigen verknüpft sieht — besitzt es hier also keine adjektivische, sondern adverbielle, keine negative, sondern positive Bedeutung, eine Bedeutung, die einem Superlativ des Adverbs „sterblich“ gleicht. (Das adjektivische „e“ am Schluß eines Adverbs wird wohl noch zu Beethovens Zeiten gar nicht so selten gebraucht und dürfte sich auch bei dem Meister hier und dort sonst noch finden.)[1]) Allerdings gibt es in anderen Beethovenschen Briefen genügend Stellen, die von des Meisters Selbstbewußtsein, von der Unsterblichkeitsbewertung seiner selbst Zeugnis ablegen, so z. B. mit Bezug auf eine ihm befreundete Dame, als er seinen Freund Franz v. Brunsvik im Mai 1807 bittet, er möge seiner Schwester Therese sagen, er fürchte, er (Beethoven) werde groß werden müssen,

---

[1]) Zwar auch nicht ganz deutlich, aber doch wohl auch in adverbiellem Sinne bedient sich Beethoven in dem Satze: „— Außerordentliche vortheilhafte Bedingungen, die mir von London aus gemacht wurden . . . ., verzögerten die Verfertigung der Messe . . .“ (an Fürst Esterhazy am 26. Juli 1807) des Wortes „außerordentliche“. In einem Briefe an seinen Bruder Nik. Joh. van Beethoven vom 19. Februar 1796 findet sich ein Beispiel für das fragliche „e“ am Schlusse eines Zeitadverbs: „Auch Geld werde ich diesmale ziemlich bekommen.“

ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beitrage — aber man darf dabei nicht vergessen, daß derartige Äußerungen über seinen Eigenwert eben wie die herangezogene sonst bei ihm motivierter und nicht, wie es im Liebesbrief geschähe, so wie ganz selbstverständlich in einem einzigen Wort passierend auftreten. Übrigens würde sich für mich dies Wort „unsterbliche" im selbstbewußten Sinne nicht mit den sonst in dem Schreiben niedergelegten Gefühlen decken; es würde in dieser Bedeutung aus seiner damaligen äußerst bedrückten Stimmung, die fast aus jeder Zeile herausspricht, geradezu herausfallen. Gewiß tritt scheinbar im zweiten Teile einmal, als er erklärt: „Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich . . .", sein Selbstgefühl hervor, aber eben nur scheinbar; denn diese Worte müssen unbedingt als momentane Äußerungen eines energischen Ankämpfens gegen ihn übermannende Bewegungen aufgefaßt werden, und die diesen Worten folgenden Gefühlsausbrüche lassen nur zu bald, wie das Schreiben zeigen wird, den Umschlag in die frühere Stimmung erkennen.

Ohne weitere Umschweife sei der berühmte Liebesbrief zum Vergleiche mit meinen Ausführungen wiedergegeben:[1])

„Am 6. juli Morgends.

Mein Engel, mein alles, mein Ich. — nur einige Worte heute, und zwar mit Blejstift — (mit deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher Nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendig-

---

[1]) Der Brief ist nach *Kalischer*, Beethovens Sämtliche Briefe, Berlin und Leipzig 1906, Bd. I, S. 73 ff. mitgeteilt.

keit spricht — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, Kannst Du es ändern, daß Du nicht gantz mein, ich nicht gantz Dein bin — Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das müßende — die Liebe fordert alles und gantz mit recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß — wären wir gantz vereinigt, Du würdest dieses schmerzliche eben so wenig als ich empfinden — meine Reise war schrecklich — ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorlezten Station warnte man mich bej nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der wagen mußte bej dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs — Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — nun geschwind zum innern vom äußern; wir werden unß wohl bald sehn, auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte — wären unsre Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. die Brust ist voll Dir viel zu sagen — ach — Es gibt Momente, wo ich finde, daß die sprache noch gar nichts ist — erheitere Dich — bleibe mein treuer, eintziger schatz, mein alles, wie

ich Dir das übrige müßen die Götter schicken, was für unß sejn muß und sejn soll.

— Dein treuer ludwig. —

Abends Montags am 6ten Juli.

Du leidest Du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müßen. Montags — Donnerstags — die eintzigen Täge wo die Post von hier, nach K. geht — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir, mit mir und Dir rede ich [1]) mache, daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich mejne — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie Du mich auch liebst — stärker liebe ich Dich doch — doch nie verberge Dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehn [dann zwei ausgestrichene Worte]. ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsre Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels. —

guten Morgen am 7. Juli —
schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir meine Unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann

---

[1]) Diese Stelle nach *Thomas-San-Galli.* Diese Deutung ist einleuchtender als die *Kalischers.*

wieder traurig, vom Schicksaale abwartend, ob es unß erhört — leben kann ich entweder nur gantz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen kann, und mich gantz heimathlich bej dir nennen kann, meine Seele von Dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muß es sejn — du wirst dich fassen, um so mehr da Du meine Treue gegen dich kennst, nie eine andere kann mein Herz besitzen nie — nie — o Gott warum sich entfernen müßen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in V.[1]) so wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bej unserm Verhältnisse bestehn? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit Du den B. gleich erhältst — sej ruhig, nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sej ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verken(ne) nie das treuste Hertz

Deines Geliebten
L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß."

Was dürfen wir aus diesen Zeilen ganz unabhängig von irgend welcher vorgefaßten Meinung schließen? Indem wir erst die darin gegebenen

---

[1]) V. = Wien.

äußerlichen Anhaltspunkte ins Auge fassen, ergibt sich folgendes:

1. Beethoven ist morgens 4 Uhr am Tag vor der Niederschrift der ersten beiden Teile des Briefes nach gefährlicher Reise in einem von Wien ziemlich entfernten[1]) Badeort angekommen; dieser letztere liegt von einem anderen Ort K. soweit entfernt, daß ein in jenem Badeort aufgegebener Brief den Adressaten ungefähr am dritten Tage erreicht: „ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst," sagt Beethoven im zweiten Teile des Briefes, während er der Ansicht ist, daß die Post seinen Brief erst am folgenden Donnerstag befördern kann. Zwischen dem Badeorte und K. besteht (nach dem 3. Teile) eine tägliche Postverbindung.

2. Die unbekannte Adressatin befindet sich in dem Orte K. Es kann nicht angenommen werden, daß Beethoven sich des derzeitigen Aufenthaltsortes der „Unsterblichen Geliebten" nicht genau bewußt gewesen wäre — daß er sie etwa bei Verwandten oder Bekannten in K. nur vermutet habe. Sobald wir nämlich schließen können, daß diesem einen Brief andere, und zwar nicht zulange vorher, vorausgegangen sind, daß überhaupt um jene Zeit Beziehungen zwischen beiden Liebenden statthatten, müssen wir sicher auch glauben, daß der Meister ihren Aufenthaltsort gekannt hat.[2]) Vielerlei in dem Briefe deutet indes darauf hin, daß die Beziehungen schon im Gang waren — sogleich am Anfang die Fragen, die ich unbedingt als eine An-

---

[1]) Da Beethoven vierspännig, Esterhazy sogar mit acht Pferden gefahren ist.

[2]) Diese Erwägung, die jetzt überflüssig erscheint, ist hier für spätere Untersuchungen vorausgenommen.

knüpfung an von der Geliebten ihm zuletzt zugesandte Zeilen auffasse: „— warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht. — Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen . . . Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin —" sodann mehrere Aufforderungen: „— Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das müßende —", „erheitere Dich" — „sei ruhig", endlich einige andere Andeutungen in erzählender Weise: „auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte" — „Du leidest Du mein theuerstes Wesen" — „Du wirst Dich fassen". — Alle diese Hinweise, die sich meist auf den Gemütszustand der Geliebten beziehen, können nur in der Verbindung mit der Annahme verstanden werden, daß die Verständigungen zwischen beiden rege und frisch waren.

3. Ein bestimmter Anhalt über das Jahresdatum findet sich nicht. Aus zwei Bemerkungen muß man jedoch im Bezug auf Beethoven als auf einen Mann in vorgerückterem Alter schließen: „— verfolgt von der Güte der Menschen hier und da", was man wohl am besten als Bestätigung der Anerkennung, die er bereits in der Welt gefunden hat, deuten darf, vor allen Dingen aber aus den Worten: „— in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens —". Der von Beethoven angegebene Wochentag ist meiner Ansicht nach nicht anfechtbar. Daß es ein Montag war, an dem er diesen Brief schrieb, ist einmal unumstößlich sicher. Im zweiten, mit „Abends Montags am 6ten Juli" bezeichneten Teile schreibt er ganz deutlich: „— eben jetzt nehme ich

wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müßen. Montags — Donnerstags — die eintzigen Täge wo die Post von hier nach K. geht —"; am Montag Abend ist es eben zu spät. um den Brief noch aufgeben zu können — so kann er denn erst mit der Donnerstagpost fortkommen, und so wird die Adressatin die erste Nachricht von ihm erst am Sonnabend erhalten. Aus dem Anfang der von mir zuletzt zitierten Worte kann man übrigens herauslesen, daß Beethoven sich um die Posttage sehr wohl bekümmert haben muß, weshalb ein Irrtum bezüglich des Wochentags um so mehr auszuschließen ist. Und in einer Lage, in der es einem soviel auf den baldmöglichsten Abgang eines wichtigen Briefes ankommt, irrt man sich in Betreff des Wochentages auf keinen Fall, um so weniger als dieser hier mit dem Tag der verpaßten Post zusammenfällt.

Eher schon könnte man einem bestimmten Tag zuliebe das eigentliche Tagesdatum anfechten. Aber hier handelte es sich dann dreimal unmittelbar nacheinander um ein und dasselbe Versehen: „Am 6. juli Morgens." „Abends Montags am 6. Juli." „guten Morgen am 7. Juli." Um ein Versehen, welches den Meister, nachdem es ihm zweimal am Montag — denn daß die beiden ersten Teile des Briefes an einem Tage morgens und abends, aufgesetzt sind, ist wohl von selbst klar — passiert ist und nachdem er es schon einmal überschlafen hat, noch am folgenden Dienstag verfolgt hätte. Ist es Beethoven immerhin manchmal passiert, daß ihm zeitliche Irrtümer untergelaufen sind, so wäre doch ein dreifaches Fehlgehen in einem Briefe von zwei Tagen recht seltsam, zumal in einer Lebens-

lage, in der es ihm ersichtlich um die Zeit, wenn auch natürlich in erster Linie um die der Absendung des Briefes, zu tun ist.[1]) So kann der Brief für uns nur in einem Jahre geschrieben sein, in welchem der 6. Juli auf einen Montag fiel.

4. Nach dem Badeort, in dem sich Beethoven zur Zeit der Abfassung des Briefes befindet, ist, bevor der Meister selbst eintraf, Fürst Esterhazy mit 8 Pferden gefahren, wobei ihn dasselbe Schicksal wie jenen — ein Wagenbruch — ereilte (1. Teil des Briefes).[2])

5. Aus diesen letzteren Widerfährnissen darf oder muß man auf außergewöhnlich heftige Wetterunbilden kurz vor der fraglichen Zeit schließen, worauf der Brief übrigens selbst (1. Teil) genügend hinweist.

6. Das Schreiben, welches die denkbar höchste Liebesleidenschaft Beethovens atmet, deutet ferner unverkennbar auf etwas nicht näher bezeichnetes zwischen den Beiden Stehendes, eine Kluft hin, welche nicht etwa auf räumliche Entfernung zurückgeführt werden darf, sondern psychischen Ursprungs im weitesten Sinne sein muß: „Kann unsere Liebe anders bestehn, als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen usw. . . . .“ „mache, daß ich mit Dir leben kann....“ „so nah! so weit!....“

---

[1]) Ich schließe mich durchaus der vernünftigen Ansicht *Thomas-San-Gallis* an, der es a. a. O. für unstatthaft hält, Irrtümer nach Bedarf anzunehmen.

[2]) Sicherlich sollte der Wagen, den Beethoven benutzte, auch achtspännig, oder doch wenigstens mehr als vierspännig, fahren. S. im 1. Teil des Briefes: „. . . da es an Pferde mangelte wählte die Post eine andere Reiseroute.“

„nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen —“ usw.

Diese sechs hauptsächlichen Schlußfolgerungen, die lediglich aus dem Briefe selbst gezogen sind, bilden für die Lösung des Problems die unumstößlichen Voraussetzungen, gegen die sich wenigstens kein Widerspruch erheben darf. Und noch eine Bedingung, die nicht aus diesem Briefe direkt als Folge hervorgeht, muß erfüllt sein: Etwaige uns erhaltene Dokumente Beethovens, die an dieselbe Dame wie der Liebesbrief zu ungefähr derselben Zeit gerichtet sein sollen, müssen in gewisser Weise mit ihm harmonisieren, dürfen aber keinesfalls in psychologischem Widerspruch zu ihm stehen.

Thomas-San-Galli hat meiner Ansicht gemäß das Jahresdatum richtig gelöst. Er faßt sämtliche mehr oder weniger überhaupt in Frage kommenden Jahre von 1795—1818 ins Auge, scheidet alle nicht genügend befriedigende oder Widersprüche zeitigende aus — wie er das tut, gehört nicht hierher, sondern mag bei ihm a. a. O. nachgelesen werden — und erhält endlich das Jahr 1812, welches, was zeitliche und örtliche Umstände anbetrifft, gegen Einsprüche gefeit ist.

In diesem Jahre ist Beethoven am 5. Juli in Teplitz zur Kur angekommen. (Unser Brief vom 6. Juli morgens sagt „Morgens vier Uhr gestern“!) Als Goethe, der sich nach seinen Tagebüchern ab 2. Mai desselben Jahres in Karlsbad befand, am 14. Juli — also neun Tage nach Beethovens Ankunft — ebenfalls in Teplitz angelangt war, da trug er als die ersten beiden Personen, die er dort antraf, ein: „Fürst Lignowsky, Fürst Esterhazy,“ welch letzterer also ruhig als schon länger im Bade weilend

betrachtet werden kann.[1]) (Zur vierten obiger aus dem Briefe abgeleiteten Voraussetzungen.)

Ich bin hier in die Lage versetzt, noch ein paar andere wichtige Hinweise des Beethovenschen Liebesbriefes mit Tatsachen für den gefundenen Badeort, bezw. für das Jahr 1812, zu erhärten, Hinweise, die scheinbar, obgleich sie ebenfalls Goethes Tagebüchern entstammen, Thomas-San-Galli entgangen sind. Unter 5. mußte ich für die Zeit vor Beethovens Ankunft in dem Badeort auf heftige Witterungsunbilden, welche die von ihm durchreiste Gegend heimgesucht hatten, den Schluß ziehen. Goethe, der sich wie gesagt im Juni in Karlsbad befand und fast täglich seine Wetterbeobachtungen notierte, vermerkte dieselben für den Monat Juni als folgende hier durchschnittlich wiedergegebene: 1. bis 5. Juni: Schönes, heiteres Wetter, 6. Bedeckt, um Mittag Gewitter, Regen, Schloßen. Vom 8. bis 18.: fast täglich Regen, Kälte (darunter am 16.: sehr starkes und anhaltendes Gewitter, und am 17.: Großer Lärm wegen des Wassers, das stark anschwoll). Vom 19. bis 30. wird das Wetter schöner und wärmer, doch hin und wieder auch von Regen und Gewitter unterbrochen und meist bewölkt. Die während Beethovens Reise (resp. seines wahrscheinlich mehrtägigen Aufenthaltes in Prag vom 2. Juli an) gemachten Eintragungen interessieren uns hier in besonderem Grade:

---

[1]) In den mir vorliegenden Teplitzer Kurlisten ist ein „Fürst *Esterhaci*, k. k. Kämmerer und Gesandter am k. sächs. Hofe nebst Gemahlin aus Dresden“ als am 23. Juli eingetroffen gemeldet, welcher indes wohl nicht mit dem Fürsten Paul Esterhazy identisch ist. In den Kurlisten stehen jedoch nicht alle angekommenen Badegäste verzeichnet, da sie nur auf Wunsch und gegen Bezahlung eingetragen wurden. Hier muß uns also Goethes Tagebuch genügen.

„1. Juli: Ununterbrochener Regen.
2. Sich aufheiternder heißer Tag.
3. Früh bedeckt, dann starker Regen.
4. Früh Regen. Nachmittag bedeckt.
5. Trüber Tag und kalt.“

Nach Einsicht in die täglichen Wetternotizen bedarf es eigentlich kaum des von Goethe selbst an Charlotte von Stein in einem Brief vom 12. Juli 1812 berichteten Résumé's: „Die erste Zeit des Mai's war sehr schön, nachher ist aber das Wetter umgeschlagen und hat sich nicht wieder erholt.“

Diese Witterungsergebnisse dürfen natürlich unbedenklich nicht etwa bloß für Karlsbad als zutreffend betrachtet werden, sondern ebenfalls — wenn auch nicht gerade genau von Tag zu Tag — für ganz Nordösterreich und damit für die ganze Reiseroute Beethovens von Wien bis Teplitz — vor allem aber, als Karlsbad am nächsten liegend, für dieses sein Reiseziel. Ist es bei einem solchen einen ganzen Monat andauernden Mißwetter zu verwundern, wenn nach der vorletzten Station vor Teplitz Rad oder Achse des Wagens bei dem schrecklichen Wege brechen mußte? —

Aber noch weiter können wir den Spuren, die Goethes Hand uns in seinen Tagebüchern vorgezeichnet hat, nachgehen.

In dem dritten Teil seines Briefes überzeugt uns Beethoven, daß zwischen seinem Aufenthaltsort (also Teplitz) und dem Bestimmungsort K. tägliche Postverbindung statthatte. Es ist kein Zweifel, daß mit diesem Ort nur Karlsbad gemeint ist. Der Meister kürzt diese Stadt, wie bereits Thomas-San-Galli berichtet, stets mit dem Buchstaben „K.“ ab (a. a. O. S. 64, Anm. 2). Daß es sich aber auch nur um dies Karlsbad handeln kann, beweisen

wiederum Goethes Notizen. Dienstag den 14. Juli ist er, nachdem er tags zuvor früh 5¾ Uhr von Karlsbad abgereist war, selbst in Teplitz — und zwar Mittags 1 Uhr — angekommen; seine Frau verläßt diesen letzteren Ort bereits wieder, um sich nach Karlsbad zurückzubegeben, am 19. Juli — einem Sonntag; am 11. August, einem Dienstag, meldet sein Tagebuch seine eigene Rückreise nach Karlsbad und zwar „¼ auf 6“ frühmorgens. Mittwoch, den 5. August trägt er als letzte Notiz ein: „Noch einen Brief an meine Frau durch Graf Corneillan“, woraus man schließen darf, daß dieser am nächsten Tag, also Donnerstags, sich auf den Weg macht. Nicht anders wird es sich natürlich mit der Postverbindung Karlsbad—Teplitz verhalten haben; wie denn Goethe den Empfang eines Briefes aus ersterer Stadt das eine Mal Freitags (am 31. Juli), das andere Mal den eines Paketes Donnerstag, den 6. August, verzeichnet, während der Tag seines Aufbruchs selbst aus Karlsbad, der 13. Juli 1812, ein Dienstag war.[1])

Mit diesen Daten kann aber nicht nur der tägliche Postverkehr zwischen beiden Städten nachgewiesen werden. Auch die Bedingung, daß ein in Beethovens derzeitigem Aufenthaltsort aufgegebener Brief den Adressaten spätestens den dritten Tag nachher („ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst“, Punkt 1 und Liebesbrief 2. Teil) erreicht, wird durch Goethes Notizen einigermaßen befriedigend erfüllt: Am 11. August von Teplitz aufbrechend, erreicht

---

[1]) Auch andere Jahre könnten hier herangezogen werden. Es genüge, daß wir den Tag der Abreise aus Karlsbad nach Teplitz im Jahre 1810, den 4. August, als einen Sonnabend konstatieren. Von letzterem Orte kehrte er dieses Jahr nicht wieder nach K. zurück.

er Karlsbad 10 Uhr vormittags am 12., während er auf der Hinreise am 13. Juli erst 1 Uhr nächsten Tages ankommt. Daß es aber durchaus nicht immer so schnell vorwärts ging, das beweist Goethes Fahrt am 4. August 1810 von Karlsbad nach Teplitz, als er erst am dritten Tag — scheinbar abends — an seinem Ziel ankommt, obgleich er, wie das Tagebuch ausweist, dieselbe Reiseroute über Buchau, Saatz und Brüx, eingeschlagen hat. Allerdings wurde da zwecks Besichtigung des Schlosses und Parkes Schönhof ein längerer Aufenthalt genommen, mit welcher Art Unterbrechungen aber die Post sicherlich häufig zu rechnen hatte. Dann wäre ein Brief wahrscheinlich erst am 4. Tag früh zur Abgabe gelangt.[1]) Man sieht immerhin daraus, daß die Dauer der Reise von dem einen Badeort zum andern ziemlich variabel gewesen sein mag. (Deshalb Beethoven: „daß Du erst [!] wahrscheinlich [!] Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst —").

Endlich bin ich in Stand gesetzt, sogar noch eine die größte Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmende Erklärung für Beethovens Irrtum in den Abgangszeiten der Briefpost von Teplitz nach Karlsbad zu bieten. Lesen wir einmal den Postbericht für Teplitz aus dem Jahre 1815. Er ist enthalten in dem Büchlein „Der Badegast in Teplitz".... bearbeitet von C. H. F. v. Z . . . . . n.[2])

---

[1]) Es ist vielleicht anzunehmen, daß der eintägige Aufenthalt in Schönhof keine Verzögerung für den benutzten Wagen bedeutete, daß man vielmehr — die Post ging ja täglich — zur Weiterreise den tags darauf ankommenden benutzte. Dann wäre — mit Beethovens Worten übereinstimmend — eine Sendung wahrscheinlich am 3. Tag angelangt.

[2]) Prag 1816, geschrieben 1815. Ein Exemplar dieses sowie des weiter unten gleich anzuführenden Büchleins liegt in der Leipziger Universitätsbibliothek.

„Abgehende Posten:

Montags, Früh um 8 Uhr die Reichspost über Saaz, Karlsbad und Eger, Nachmittags um 4 Uhr aus Prag, Wien, Schlesien, Mähren, Italien, Ungarn, Bayern, Frankreich usw.

Dienstags, Nachmittags um 3 Uhr nach Dresden, Leipzig, Preußen und den übrigen nordischen Ländern.

Donnerstags, Früh um 8 Uhr wie Montags früh.[1])

Freitags, Nachmittags um 4 Uhr, wie Montags Nachmittags.

Samstags wie Dienstags.

Anmerkung.

Vom 15. Mai bis 15. September kommt täglich die Post aus allen k. k. östr. Erbländern in der Frühe an, und geht auch täglich Vormittags um 11 Uhr wieder dahin ab."

Man könnte einwenden: Was für das Jahr 1815, (bezw. 1816) gilt, braucht noch nicht für 1812 als richtig in Anspruch genommen zu werden. Über diesen Zweifel hilft mir indes eine Postordnung aus dem Jahre 1798 hinaus, welche, enthalten in einer „Beschreibung von Teplitz in Böhmen" (anonym bei J. G. Calve, Prag, 1798) genau dieselben Abgangszeiten wie die oben mitgeteilten aufweist, nur mit dem Unterschied, daß sie der Anmerkung ermangelt, was darauf schließen läßt, daß — es ist das eine aus den Kurlisten konstatierbare Tatsache — die Besuchsziffern des Teplitzer Bades damals beträchtlich geringer als später gewesen sein müssen. Aus den oben gebrachten Ausführungen wissen wir aber bereits, daß die Post, wenn dieselbe dort auch nicht in jedem Falle die Briefpost zu sein

[1]) Man vergleiche: „eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen . . ."

brauchte, an jedem beliebigen Tage der Woche abging. Wenig auffällig ist es dabei auch, daß Goethe viel früher, als der oben gegebene Postbericht angibt, nach Karlsbad zurückfuhr — er mag gerade die „Diligence" oder eine Extrapost benutzt haben, wie es sehr häufig geschah. Übrigens ist die Abfahrtszeit der Post für jemand, der erst früh am Morgen seinen Brief schreibt, auch 11 Uhr immer noch zeitig: Man darf wohl annehmen, daß für die Expedierung der Postsendungen, wie es richtig auch in Karlsbad gehandhabt wurde, spätestens eine Stunde vor Abgang der Post festgesetzt war.[1]) Daß Beethoven gar nicht weit zur Post hatte, sei nebenbei bemerkt: Die „Eiche", sein Gasthaus, befand sich in derselben Langen Gasse (Nr. 62), in welcher das Postamt — in ihrer Mitte — als Nr. 156 lag.

Das Versehen Beethovens abends am 6. Juli 1812 erklärt sich aus der obigen Postordnung gleich. Ihm lag diese wohl auch vor, und so hat er denn wahrscheinlich die wichtige Anmerkung am Schluß übersehen, die er dann am Dienstag früh entdeckt haben mag. So findet auf diese einfache Weise Beethovens Versehen in betreff der Abfahrtszeiten der Post ihre Erklärung auf eine Weise, wie sie hinsichtlich des Meisters Eigenart sicher nicht einfacher und überzeugender wird geboten werden können, und dies Ergebnis ist wohl geeignet, die Tatsächlichkeit der Behauptung, daß der Brief am 6. und 7. Juli 1812 in Teplitz niedergeschrieben ist, wesentlich zu befestigen.

Nun sollen den hier gegebenen Beweisgründen, die den Liebesbrief ins Jahr 1812 versetzen, noch

---

[1]) Schließlich weiß man gar nicht einmal, ob die Post 1812 nicht doch noch zeitiger als 1815 abgegangen ist, da die Tageszeit natürlich eben nur für dieses letztere Jahr sicher feststeht.

ein paar Hinweise angefügt werden, die einem Briefe Beethovens aus derselben Zeit entnommen sind und deren Ideengehalt sich sehr gut mit einigen allgemeinen Gedanken in jenem deckt. Zehn Tage nach der Niederschrift des Liebesbriefes nämlich, am 17. Juli 1812, setzte der Meister in Teplitz ein Schreiben an ein Kind, Emilie M. in H., auf, worin folgende Worte vorkommen: „Deine brieftasche wird aufgehoben unter andern Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menschen ..... Der wahre Künstler hat keinen Stolz, leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indes er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet."

Erinnern diese beiden Gedanken nicht stark an die Stelle des Liebesbriefes: „. . . ohne Dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine — ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen . . . ."?

Ich glaube, in vorstehenden Ausführungen im Anschluß an Thomas-San-Gallis (für Zeit und Ort an und für sich bereits vollständig überzeugenden) Beweis die zeitlichen und örtlichen Bedingungen, die der Brief stellt, rest- und zwanglos vervollständigend erfüllt zu haben; wenigstens findet sich nirgends ein Widerspruch gegen die Voraussetzungen (Nr. 1, 3, 4 und 5 s. o.) die das Schreiben für das Jahr

1812 enthält. So können wir nunmehr dieses Jahr skrupellos als das Jahr, in dem der Liebesbrief geschrieben sein muß, mit Thomas-San-Galli nicht bloß als wahrscheinlich, sondern wir müssen, da sämtliche anderen Jahre[1]) große Bedenken erheischen, dasselbe als unbedingt sicher annehmen.

Vergegenwärtigen wir uns bloß noch kurz Beethovens Reise: Am 28. Juni befindet er sich nach einem Briefe, den er an von Baumeister unter diesem Datum schreibt, noch in Wien. Da Varnhagen von Ense seine Ankunft in Prag mit folgenden Worten an Rahel am 2. Juli 1812 mitteilt: „Diesen (i. e. Brief) schreibe ich, nachdem eben Beethoven und Willisen[2]) angekommen sind", so muß er, wenn der Brief vom 28. Juni richtig datiert ist, in der äußerst kurzen Zeit von 3—4 Tagen von Wien bis Prag gereist sein, ein Zeichen, wieviel ihm daran gelegen war, baldmöglichst sein Ziel Teplitz zu erreichen. Der Umstand, daß er sich sicherlich länger, als man vermutet, in der letzteren Stadt aufgehalten hat, ist durch die Tatsache, daß er vom Fürsten Kinsky „60 Stück Dukaten" erhielt, um damit seine Auslagen zu bestreiten, genügend erklärt. Diese Ansicht eines mehr- und zwar zweitägigen Aufenthaltes in Prag wird unterstützt durch Beethovens eignen Brief aus Teplitz vom 14. Juli, in dem er sich Varnhagen selbst gegenüber deswegen entschuldigt, daß er verhindert war, in Prag den letzten Abend mit ihm zusammen zu sein: Am 2. Juli kam er in Prag an, am 5. in Teplitz (nach dem Liebesbrief morgens 4 Uhr); da er selbst

---

[1]) Über das Jahr 1807 s. am Schluß dieser Arbeit.

[2]) Ist Wilhelm Freiherr von Willisen.

von einem „letzten Abend“ in Prag schreibt, muß er mindestens zwei Abende hier verbracht haben, also die des 2. und 3. Juli; um am 5. frühmorgens in Teplitz angelangen zu können, muß er spätestens am 4. Juli vormittags von Prag abgefahren sein. Ein Vergleich der Entfernungen Prag-Teplitz und Teplitz-Karlsbad zeigt, daß die erstere, nur um ein Geringes kürzer ist als die letztere, die zurückzulegen man, wie die Goetheschen Tagebücher bewiesen, gewöhnlich $1^1/_2$ Tag (mit Fahrtunterbrechung in der Nacht) benötigte. Da Beethoven, wie er im Liebesbriefe selbst ausdrücklich hervorhebt, nachts weiterfuhr, so gelangte er, was ja seine unverkennbare Absicht war, obgleich man einen Umweg machte, früher an seinem Ziel an. So sind also die Daten seiner Reise folgendermaßen anzunehmen: Ab Wien wahrscheinlich am 29. Juni, in Prag sicher am 2. Juli, ab Prag jedenfalls am 4. Juli, in Teplitz sicher am 5. Juli früh 4 Uhr.

Wir wenden uns jetzt, nachdem wir Thomas-San-Gallis Untersuchungen soweit als richtig befunden und ergänzt haben, weiter zu dem schwerwiegendsten Teil des Problems, welches uns die bisher noch nicht genügend beantwortete Frage stellt: Wer ist die „Unsterbliche Geliebte“?

Thomas-San-Galli beantwortet sie mit: Amalie Sebald.

Wir wollen hier die in dem Werkchen gegebene Lösung kritisch untersuchen, indem wir nach dem Prinzip seines Verfassers weiter unseres Amtes walten und seine Worte: „Die historischen Daten müssen solange als richtig angenommen werden, bis ein Beweis ihrer Irrtümlichkeit vorliegt“ verallgemeinern zu dem Leitsatz: „Die Richtigkeit historischer Überlieferung darf nicht eher an-

gezweifelt werden, bis zwingende Beweise dazu vorliegen; ebensowenig dürfen früher irgend welchen sich ergebenden Unwahrscheinlichkeiten Konzessionen gemacht werden."

Wem diese Worte nicht im Augenblick völlig klar sind, der wird sie in Verbindung mit den folgenden Erwägungen leicht verstehen können. —

Amalie Sebald war am 24. August 1787[1]) geboren, also zur Zeit des zweiten Teplitzer Aufenthaltes Beethovens 25 Jahre alt. Angehörige von ihr befinden sich in dem „Namen-Verzeichnis der Personen, welche in den ersten 50 Jahren der [Berliner] Sing-Akademie angehört haben": Frau Sebald, geb. Schwadke, Alt, 1791; Frau (Amalie) Krause, geb. Sebald, Justizrätin, Sopran, 1801; Frau (Auguste) Ritschl, geb. Sebald, Bischofin, Sopran, 1802; und in den jährlichen Verzeichnissen der Solosänger (bei ihrem ersten Auftreten): 1794 Mad. Sebald, 1803 Dem. Sebald, 1804 Dem. Sebald I und II, von denen die jüngere, Amalie, „eine bezaubernd schöne Singstimme" besaß.[2])

Es ist in der von Joh. Friedr. Reichardt herausgegebenen „Berliner Musikalischen Zeitung" die noch unbekannte zeitgenössische Kritik eines im Saale des Königl. Nationaltheaters von dem ausgezeichneten Klarinettisten Fr. Tausch jun. am 30. März 1806 gegebenen Konzertes überliefert, in

---

[1]) Dieses und die folgenden Daten usw. dieses Abschnitts nach *Kalischer*: „Beethoven und Amalie Sebald" in der „Gegenwart" 1884 und *Thayer* Bd. III.

[2]) So *Thayer*; sollte hier nicht ein Versehen obwalten und Amalie die ältere sein? Diese tritt 1801 (also mit 14 Jahren) ein. Es ist doch kaum anzunehmen, daß sie eher eintrat als ihre ältere Schwester. Dieser Irrtum dürfte dann auf des Sohnes von Carl Maria v. Weber Mitteilung zurückzuführen sein, welcher sie in dem Lebensbild seines Vaters als jüngere angibt.

welchem auch Amalie Sebald solistisch tätig war. Jedenfalls ist anzunehmen, daß diese gemeint ist, da gerade sie, wie wir sahen, als die Gesangbegabtere hingestellt wird. Lesen wir also die auf Amalie bezügliche Stelle, die — vielleicht die einzige ausführlichere Konzertkritik über sie —, in Nr. 28, S. 111 der genannten Zeitung stehend, wohl von Reichardt selbst geschrieben ist:

„Eine liebenswürdige Sängerin, Dem. Sebald, die schon verschiedentlich Proben ihres Talents bei der Singakademie abgelegt hat, empfahl sich heute — wo Ref. nicht irrt — zum erstenmal, vor einem größeren Auditorium als bisher, als eine bescheidene, anspruchslose, vielversprechende, bereits sehr gebildete Künstlerin. Sowohl eine beim ersten Erscheinen vor einem großen Auditorium natürliche Blödigkeit, als auch die nicht immer so ganz diskrete Instrumentalbegleitung, hinderten sie einigermaßen, ihre wirklich schön gebildete Stimme ganz frei und unbefangen zu zeigen. Ref. freut sich, der würdigen Mutter, deren herzlicher Gesang ihn ehedem so oft erfreut, deren Fertigkeit sowohl, als solide Bildung er so oft zu bewundern und zu schätzen Gelegenheit hatte — zu der ihr so rühmlich nachfolgenden, nacheifernden Tochter Glück wünschen zu können.“ —

Amalie, der von M. Maria v. Weber „geistige und körperliche Vorzüge“ in gleicher Weise nachgerühmt werden, lernte den Meister bereits im Sommer 1811 in Teplitz kennen. In demselben Jahre soll ihr auch, wie Kalischer von ihrer Schwägerin, der verwitweten Polizeidirektor Sebald vernahm, derselbe Justizrat Krause, dem sie sich später doch noch vermählte, einen Heiratsantrag gemacht haben, „ohne daß sich Amalie irgendwie gebunden hätte“. In Teplitz hielt sie sich mit der Gräfin Elisa von

der Recke und deren treuem Freund und langjährigem Begleiter, dem bekannten Dichter Tiedge, auf. An diesen letzteren richtete Beethoven nach der Abreise der drei einen Brief, der folgenden Wortlaut besitzt:

„An Herrn von Tiedge in Dresden,
abzugeben bei der Gräfin Elise von der Recke.

Töplitz am 6ten September 1811.

Jeden Tag schwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie, immer vor; nur zwei Worte verlangte ich beim Abschiede, aber auch nicht ein einziges gutes Wort erhielt ich; die Gräfin läßt mir einen weiblichen Händedruck bieten; das ist denn doch noch was, was sich hören läßt, dafür küsse ich ihr in Gedanken die Hände, der Dichter aber ist stumm. Von der Amalie weiß ich wenigstens, daß sie lebe.[1]) — Täglich putze ich mich selbst aus, daß ich Sie nicht früher in Töplitz kennen gelernt. Es ist abscheulich so kurz das Gute zu erkennen und sogleich wieder zu verlieren.[2]) Nichts ist unleidlicher als sich selbst seine eigenen Fehler vorwerfen zu müssen. Ich sage Ihnen, daß ich nun noch wohl bis zu Ende dieses Monathes hier bleiben werde; schreiben Sie mir nur, wie lange Sie noch in Dresden verweilen; ich hätte wohl Lust einen Sprung zu der Sachsenhauptstadt zu machen; den nemlichen Tag, an dem Sie von hier reisten, erhielt ich einen Brief von meinem gnädigen Wiesbadischen Ertzherzoge, daß er nicht lange in Mähren verweile

---

[1]) *Thayer*, nachdem der Brief hier mitgeteilt ist, hat hier „lebe“, *Kalischer* „liebe“, was jedoch Druckfehler ist, da er den Brief ebenfalls nach *Thayer* wieder gibt.

[2]) Der Verkehr mit Tiedge und Frau v. d. Recke dauerte also nur kurze Zeit natürlich dann auch mit Amalie Sebald.

und es mir überlassen sei, ob ich kommen solle oder nicht; so was habe ich ganz nach dem Besten meines Willens und Wollens ausgelegt, und so sehen Sie mich noch hier in den Mauern, wo ich so schwer gegen Sie und mich gesündigt; ich tröste mich noch, wenn Sie es auch Sünde nennen, so bin ich doch ein richtiger Sünder und nicht ganz ein armer. — Heute hat sich mein Zimmergesellschafter verlohren, ich konnte eben nicht auf ihn pochen; doch vermiß ich ihn in der Einsamkeit hier wenigstens Abends und zu Mittage, wo ich das was nun einmal das menschliche Thier zu sich nehmen muß, um das Geistige hervorzubringen, gerne in einiger Gesellschaft zu mir nehme: — nun leben Sie so wohl als es nur immer die arme Menschlichkeit kann, der Gräfin einen recht zärtlichen und doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns Niemand sieht, und wir zwei umarmen uns wie Männer, die sich lieben und ehren dürfen; ich erwarte wenigstens ein Wort ohne Zurückhaltung, und dafür bin ich ein Mann.

Beethoven."

Obgleich dann noch eine besondere Einladung nach Dresden von Frau von der Recke erging und Tiedge ihm mit dem „Bundeswort Du entgegenkam", konnte der Meister ihr doch — einesteils weil er zu sehr in Anspruch genommen war, andernteils weil die Aufforderung zu spät anlangte — nicht Folge leisten. Die Antwort Beethovens vom „11. Weinmonat 1811" aus Wien enthält keinen Gruß, überhaupt kein Wort an Amalie Sebald, was vielleicht auch damit erklärt werden kann, daß sie bereits wieder in Berlin weilte und daß ihn das Paar vielleicht dorthin verwiesen hat.

In unserem Jahre 1812 zeigen die Fremdenlisten am 9. August an: Frau Wilhelmine Sebald, K. preuß. Justiz-Kommissärs Gemahlin nebst Schwester, Mad. Sommer aus Berlin.[1]) Erstere ist natürlich Amaliens Mutter; Amalie selbst ist wohl diesmal in Gesellschaft derselben nach Teplitz gekommen. Auch aus einem Briefe vom 17. Juli d. J. an Breitkopf & Härtel, den Thomas-San-Galli teilweise wiedergibt, geht mit Bestimmtheit hervor, daß Amalie damals noch nicht in Teplitz geweilt haben kann. Wir lesen diese Zeilen, da sie für uns von großer Wichtigkeit sind: „NB. I. Indem die 50 Thaler noch nicht ganz abgetragen sind und wärs auch, so gehört eben keine gar zu große Einbildungskraft darzu, sich selbe als noch nicht abbezahlt zu denken, so bitten wir sie entweder auf die wirklichen oder eingebildeten 50 Th. folgende Werke in meinem Namen einem liebenswürdigen Frauenzimmer in Berlin zu senden, nemlich: 1tens die Partitur von Christus am Oelberg, 2tens und drittens beide Hefte von Göthens Gesängen nämlich das von 6 und das von 3 Gesängen. Die Adresse ist „an Amalie Sebald Bauhof No. I in Berlin", sie ist eine Schülerin von Zelter und wir sind ihr sehr gut. — NB. II. (hier ist noch einzufügen:) „fügen sie noch bej was sie sonst an einzeln herausgegebenen Gesängen von mir gestochen haben. — mir könnten hierher einige Exemplare von den letzten der Werke senden. man braucht manchmal so was für Musiker, wovon man nicht sehen kann, daß sie so was kauften —

[1]) Das kann doch nur so aufzufassen sein, daß Frau Sommer die Schwester Frau Sebalds ist. *Thomas-San-Galli* fragt sich, ob es statt „Schwester" vielleicht „Tochter" heißen solle. Die Wahrheit meiner Ansicht geht auch bestimmt aus den mir vorliegenden Kurlisten hervor.

ich hoffe von ihrer eignen Liebenswürdigkeit die pünktlichste Ausführung meiner liebenswürdigen Liberalität in Ansehung der A. S."[1])

Zu unseren weiteren Darlegungen benötigen wir unbedingt der Aufenthaltsdaten Beethovens während seiner ganzen Kurzeit. Er befindet sich:

Vom 5. Juli bis spätestens den 26. Juli in Teplitz (letzteres zu schließen aus einer Briefstelle Goethes an seine Frau in Karlsbad vom 27. Juli: „Es ist Herr von Beethoven von hier einige Tage nach Karlsbad gegangen . . ." Hier konzertierten am 6. August Beethoven und der Geiger Polledro zum Besten des kürzlich von einer Feuersbrunst heimgesuchten Baden),

vom 27. Juli bis Anfang August in Karlsbad, dann (spätestens vom 8. August)[2]) bis wahrscheinlich 7. September in Franzensbrunn (am 8. September trägt Goethe, der mittlerweile [am 12. August] wieder in Karlsbad angekommen ist, in sein Tagebuch ein: „Beethovens Ankunft"),

am 8. September also in Karlsbad (vielleicht bloß auf der Durchreise, weil er an diesem Tage von Goethe gleich zweimal notiert ist — einmal vor Mittag mit obigen Worten und nach Mittag noch einmal ohne nähere Andeutungen —,

---

[1]) *Thomas-San-Galli* erinnert im Anschluß hieran in einer Note an Amalie Sebalds Geburtstag am 24. August.

[2]) Briefe an Breitkopf & Härtel vom 9. August und an Erzherzog Rudolph vom 12. August aus Franzensbrunn. In den Kurlisten von Franzensbrunn sind am 8. August die Einträge zu finden:

No. 378. Herr Ludwig van Beethoven, Compositeur aus Wien, wohnt zu den 2 goldenen Löwen.

No. 379. Herr Franz Brentano, Banquier aus Wien, nebst Gemahlin und Kindern, wohnt zu den 2 goldenen Löwen.

während er die allerdings nur noch wenigen Tage bis zu Goethes Abreise aus Karlsbad am 12. September nicht wieder verzeichnet ist. Man kann also annehmen, daß Beethoven am 8. September vormittags wieder in Karlsbad angekommen ist und — die Post ging ja täglich — am anderen Tage früh nach Teplitz abgefahren ist, so daß er ca. am 10. da eingetroffen sein mag),

am 16. September sicher wieder in Teplitz (nach einem später zu gebenden Briefe an Amalie Sebald).

Wir wollen diese Daten nun einmal den Amalie Sebald angehenden gegenüberstellen.

Am 17. Juli schrieb er den oben zum Teil wiedergegebenen Brief an Breitkopf & Härtel, in dem er außer Noten an sich nach Teplitz auch solche „an Amalie Sebald, Bauhof No. I in Berlin" schicken läßt. Er mag vielleicht vom vorigen Jahr noch ihren Geburtstag gewußt haben, da sie damals zusammen in Teplitz weilten. Thomas-San-Galli schließt aus dieser Dedicationsabsicht, daß Amalie noch nicht in Teplitz weilte, ebenso, daß die Beziehungen überhaupt im Gange waren. Sehr richtig! Ob sie noch vom vorigen Jahre her ununterbrochen im Gange waren, ist damit nicht gesagt, ist aber auch wohl möglich. Nun ist, wie uns Thomas-San-Galli mitteilt, Amalie[1]) in den Kurlisten von Karlsbad ebensowenig wie ihre Mutter in diesem Jahre auf-

[1]) Daß eine Frau Marie Magdalena Sebald, Gubernialsekretärsgemahlin aus Prag in Karlsbad war, kann für uns nichts zu bedeuten haben. Erstens wissen wir nicht, ob diese wirklich mit Amalie verwandt ist, und wenn dies tatsächlich der Fall gewesen wäre, so wäre es doch mehr als sonderbar, daß sich diese in die Kurlisten eintragen ließ, während das die Mutter Amaliens nicht tat; und in Teplitz umgekehrt. Die Sebald aus Prag ist (laut Listen) am 22. Juli in Franzensbrunn, am 25. in Karlsbad.

zufinden. Ich will aber hier durchaus nicht unterdrücken, daß Amalie im Jahre 1811 in Gesellschaft von Frau v. d. Recke und Tiedge, bevor sie nach Teplitz kamen, in Karlsbad weilte. Goethe notiert sich nämlich am 14. Juni d. J. auf: „. . . War Frau von der Recke mit Frl. Seebald (sic!) um 4 Uhr bey uns gewesen.“ Überhaupt ist Frau von der Recke des öfteren — allerdings ohne daß der Name der jungen Dame sonst berücksichtigt wird — während der Anwesenheit Goethes in diesem Kurort 1811 erwähnt. Aus der Tatsache, daß sich Amalie 1811 in Karlsbad befindet, darf man nun aber natürlich unter keinen Umständen schließen, daß es um so leichter auch für 1812 der Fall sein könnte. Man muß sich da nur vergegenwärtigen, in welcher Eigenschaft sie sich damals dort aufhielt. Nun, jedenfalls in derselben, wie im Jahre 1812 in Teplitz eine andere Dame, welche mit dem reisenden Paar folgendermaßen in den Teplitzer Listen steht: 19. April: Baronin v. der Recke, nebst Demoiselle Meißner, Herr Tiedge. Es befanden sich wohl ungefähr seit Anfang Juni, wie man aus Goethes Notizen folgern kann, Tiedge mit Frau v. d. Recke und — allerdings bei Goethe ungenannt — das Fräulein Meißner in Karlsbad. Was eben die letztere dieses Jahr war, die Gesellschafterin der stets leidenden und zur Schwermut neigenden Dame, dies im vorigen Jahre Amalie Sebald. Ist es nun möglich, daß Beethoven diese letztere in diesem Jahr 1812 wiederum bei dem reisenden Paar vermutet hat? Gewiß! Aber nur in dem Falle, daß er den Liebesbrief an Amalie Sebald nicht gerichtet hat; denn der Brief setzt, wie wir als zweiten Punkt (s. o. S. 15) feststellen konnten, voraus, daß die Beziehungen in regem Gange waren, daß also dem

Schreiber der Aufenthaltsort der Geliebten bekannt sein mußte. Wir dürfen uns auf keinen Fall gestatten, mit Unwahrscheinlichkeiten zu rechnen — dann sind wir ebenso leicht falsch geleitet, wie wenn wir Irrtümer in Datierungen annehmen wollen.

Aber zurück zu dem Brief Beethovens vom 17. Juli, in dem er Amalien die Werke zu dedicieren gedenkt. Ist es möglich, daß er ihr, wenn er sie in Karlsbad wüßte, zehn Tage nach Absendung des Liebesbriefes, in dem er ihre Nähe so sehnlichst herbeiwünscht, Werke nach Berlin überweisen läßt, obgleich er selbst sowieso für sich Noten nach Teplitz kommen läßt? Wer unvoreingenommen und vorurteilslos zu schließen vermag, wird mit einem strikten: „Keinesfalls“ antworten müssen. Kein Liebender würde sich in einem solchen Falle die Gelegenheit entgehen lassen, ihr die Werke persönlich und zwar um so eher — da er sie so nahe wüßte — zu überreichen. Überhaupt ist der Eindruck, den der Brief auf einen naiven Leser macht, der, daß sich Amalie Sebald in Berlin befunden hat, oder wenigstens, daß Beethoven sie dort vermutet hat. Alle Konjekturen, etwa Beethoven hat den Liebesbrief als unbestellbar zurückerhalten oder Amalie sei unterdes nach Berlin abgereist usw., widerstreiten vor allem dem Inhalt des Liebesbriefes selbst und müssen als Unwahrscheinlichkeiten unbedingt solange vermieden werden, bis sich ein Beweis ihrer Richtigkeit von einer anderen Seite ergibt, bezw. bis die Last und Schwere anderer Beweise mit jeglichen anderen Bedenken aufräumt.

Aber noch eine andere Unwahrscheinlichkeit gibt zu ernstesten Bedenken Anlaß. Beethoven ist ca. am 27. Juli in Karlsbad — da hätte er denn die „Unsterbliche Geliebte“, also nach Thomas-San-

Galli, Amalie Sebald, das erstemal wieder sehen müssen. Wäre es nun nicht am einleuchtendsten anzunehmen, daß Beethoven — auch trotz ihrer sie begleitenden Mutter und Tante — in ihrer Nähe bleibt? Statt dessen befindet sich Amalie aller Wahrscheinlichkeit nach am 9. August[1]) oder ein oder zwei Tage früher, da die Listen die Ankünfte nachweislich gewöhnlich erst um soviel später melden, in Teplitz, während Beethoven sich um ungefähr dieselbe Zeit nach Franzensbrunn begibt, indem er Härtels gegenüber als Grund angibt: „Mein Artzt treibt mich von einem Ort zum andern um endlich die Gesundheit zu erhaschen, von Teplitz nach Karlsbad, von da hierher . . . .“ — —.

Nachdem wir jetzt zu dem Resultat gelangt sind, daß alle äußeren Anhaltspunkte, die wir bezüglich Amalie Sebald besitzen, bei weitem mehr gegen die Annahme derselben als des Meisters „Unsterblicher Geliebten“ als dafür sprechen, ja diese Annahme unbedingt als höchst unwahrscheinlich hinstellen erweist es sich als unumgänglich erforderlich, auch die kleinen Billets, die der Meister der jungen Dame ungefähr zwei Monate nach Abfassung des Briefes an die „Unsterbliche Geliebte“ gerichtet hat, auf ihren etwaigen Zusammenhang mit diesem letzteren genau zu prüfen. Wir werden das streng nach den Gründen tun, die Thomas-San-Galli für die Zugehörigkeit derselben zum Liebesbrief vor-

---

[1]) Meiner Ansicht nach ist es nicht auffällig, daß Frau Sebald in Teplitz am 9. August, also 3 Tage nach Beethovens Konzert, gemeldet ist, während letzterer in Franzensbrunn am 8. in den Kurlisten steht. Bei einer solchen Leidenschaft, wie sie aus dem Liebesbrief spricht, verläßt man seine Geliebte auf bloßen Antrieb des Arztes nicht — wenigstens nicht auf über 4 Wochen — und Beethoven am allerwenigsten.

bringt. Um dies tun zu können, müssen wir die Briefe hier überlesen:

[1]„Für Amalie von Sebald.

Teplitz am 16. September 1812.

Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies sagen lassen, wie wenn dieses Ihr Urteil keine Übereinstimmung mit mir andeutete. Nicht Tadel deswegen; es wäre eher Glück für Sie — ich befand mich seit gestern schon nicht ganz wohl, seit diesem Morgen äußerte sich's stärker; etwas Unverdauliches für mich genossen ist die Ursache davon, und die reizbare Natur in mir ergreift ebenso das schlechte als gute, wie es scheint; wenden Sie dies jedoch nicht auf meine moralische Natur an. Die Leute sagen nichts, es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in Andern nur selbst, und das ist eben nichts; fort damit, das gute Schöne braucht keine Leute. Es ist ohne alle andere Beihülfe da, und das scheint denn doch der Grund unseres Zusammenhaltens zu sein. — Leben Sie wohl, liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute Abend heiterer als den Tag durch die Sonne, so sehen Sie den kleinsten kleinsten aller Menschen bei sich.

Ihr Freund
Beethoven.“

* * *

„Liebe gute Amalie. Seit ich gestern von Ihnen ging, verschlimmerte sich mein Zustand und seit gestern Abends bis jetzt verließ ich noch nicht das Bett, ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen so wichtig scheinen machen zu wollen, so ließ ich es sein. — Was träumen Sie, daß Sie mir nichts sein können,

---

[1]) Die Reihenfolge ist so gegeben, wie sie Thomas-San-Galli am richtigsten erscheint.

mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden; immer wünsche ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflößte und daß Sie zutraulich gegen mich wären; ich hoffe mich morgen besser zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. — Gute Nacht, liebe Amalie, recht viel Dank für die Beweise Ihrer Gesinnungen für Ihren Freund Beethoven.

In Tiedge will ich blättern."

* * *

„Ich melde Ihnen nur, daß der Tyrann ganz sklavisch an das Bett gefesselt ist. — So ist es! ich werde froh sein, wenn ich nur noch mit dem Verlust des heutigen Tages durchkomme. Mein gestriger Spaziergang bei Anbruch des Tages in den Wäldern, wo es sehr neblicht war, hat meine Unpäßlichkeit vergrößert und vielleicht meine Besserung erschwert. Tummeln Sie sich derweil mit Russen, Lappländern, Samojeden usw. herum und singen Sie nicht zu sehr das Lied: ‚Es lebe hoch'

Ihr Freund

Beethoven."

* * *

„Es geht schon besser. Wenn Sie es anständig heißen allein zu mir zu kommen, so können Sie mir eine große Freude machen, ist es aber daß Sie dieses unanständig finden, so wissen Sie wie ich die Freiheit aller Menschen ehre, und wie Sie auch immer hierin und in anderen Fällen handeln mögen, nach Ihren Grundsätzen oder nach Willkür, mich finden Sie immer gut und als

Ihren Freund

Beethoven."

* * *

„Die Krankheit scheint nicht weiter voranzugehn, wohl aber noch zu kriechen, also noch kein Stillstand! dies alles was ich Ihnen darüber sagen kann. — Sie bei sich zu sehen, darauf muß ich Verzicht thun, vielleicht erlassen Ihnen Ihre Samojeden heute Ihre Reise zu den Polarländern, so kommen Sie zu

Beethoven.“

* * *

„Ich kann Ihnen noch nichts bestimmtes über mich sagen, bald scheint es mir besser geworden, bald wieder im alten Geleise fortzugehen, oder mich in einen längeren Krankheitszustand versetzen zu können. — Könnte ich meine Gedanken über meine Krankheit in der Musik ausdrücken, so wollte ich mir bald selbst helfen — auch heute muß ich das Bette noch immer hüten. — Leben Sie wohl und freuen Sie sich Ihrer Gesundheit, liebe Amalie.

Ihr Freund
Beethoven.“

* * *

„Dank für alles was Sie für meinen Körper für gut finden, für das Nothwendigste ist schon gesorgt — auch scheint die Hartnäckigkeit der Krankheit nachzulassen. — Herzlichen Anteil nehme ich an Ihrem Leid, welches auf Sie durch die Krankheit Ihrer Mutter kommen muß. — Daß Sie gewiß gern von mir gesehen werden, wissen Sie, nur kann ich nicht anders als zu Bette liegend empfangen. — Vielleicht bin ich Morgen im Stande aufzustehen. — Leben Sie wohl liebe gute Amalie —

Ihr etwas schwach sich befindender
Beethoven.“

* * *

Von Amalie Sebald geschrieben:

„Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung — da ist sie:

Ein Huhn — 1 fl. W. W.

Die Suppe 9 ×.

Von Herzen wünsche ich daß sie Ihnen bekommen möge.“

Darauf Beethoven:

„Tyrannen bezahlen nicht, die Rechnung muß aber noch quittiert werden, und das könnten Sie am besten, wenn Sie selbst kommen wollen. NB. mit der Rechnung zu Ihrem gedemüthigten Tyrannen.“

Noch müssen wir der Worte gedenken, die Beethoven in Amaliens Stammbuch schrieb:

„Ludwig van Beethoven
den Sie, wenn Sie auch wollten
doch nicht vergessen sollten.
Töplitz am 8. August 1812.“

Da jedoch Beethoven an diesem Tage gar nicht in Teplitz weilte, vermutet Thayer wohl mit Recht, daß diese Zeilen gar nicht ins Jahr 1812 gehören, sondern nach 1811. „Die Jahreszahl wurde wahrscheinlich lange Zeit später von jemandem beigefügt, der von dem Zusammensein im vorherigen Jahre nichts wußte.“

Der Verfechter der Meinung, Amalie sei die „Unsterbliche Geliebte“ des Meisters, will nun in diesen Billets parallele Wendungen zu dem Liebesbrief finden. Wir wollen nun vorerst die von ihm herangezogenen Stellen einer kritischen Prüfung unterziehen; der Stammbuchvers ist hier natürlich, als wahrscheinlicherweise ein Jahr früher geschrieben, auszuschalten.

Thomas-San-Galli stellt da nun zuerst die Sätze:

„Was träumen Sie, daß Sie mir nichts sein können? mündlich (!)[1]) wollen wir darüber, liebe Amalie reden. Immer wünsche ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflößte,“ und „daß Sie zutraulich gegen mich wären“ den Worten des Liebesbriefes gegenüber: „Sei ruhig — nur durch ruhiges Beschauen unseres Dasein können wir unseren Zweck, zusammen zu leben, erreichen. — Sei ruhig —“. Demgegenüber muß aber unbedingt behauptet werden, daß sich dieselben zweifellos widerstreiten. Die Worte: „. . . können wir unseren Zweck, zusammen zu leben, erreichen —“ drücken gerade ganz unverkennbar das gegenseitige Einverständnis der beiden aus, Seite an Seite durchs Leben zu wandern. Und an anderen Stellen tritt die Bestätigung einer bereits stattgefundenen Aussprache noch schärfer hervor: „Kann unsere Liebe anders bestehn . . .“ „. . . so ist es mir mit Dir, Dir mit mir . . .“, „— wären unsere Herzen immer dicht aneinander, . . .“ „. . . ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe —“ „— bleibe mein treuer, eintziger schatz, mein alles, wie ich Dir . . .“, „— o liebe mich fort —“, „ewig Dein ewig mein ewig unß usw.“ Ist es wohl nach derartigen Gefühlsergüssen möglich, daß ihm die „Unsterbliche Geliebte“ mit Ausdrücken derart entgegen kommen kann, daß „sie ihm nichts sein könne“? Und daß Beethoven mündlich — worauf der Verfechter der Sebald-Idee scheinbar viel Wert legt — mit ihr darüber reden will, kann doch nicht auffällig erscheinen. Daß natürlich — wenigstens auf Seite Beethovens — Amor im Spiel war, wird niemand in Abrede stellen wollen, der diese Briefe ohne

---

[1]) Das (!) Zeichen setzt *Thomas-San-Galli.*

Vorurteil liest. Aber er wird auch nicht mehr als eine bloße tändelnde Liebelei herauslesen können, wie sie ja Beethoven so viele in den verschiedensten Zeiten seines Lebens pflegte. Man denke nur an die Aussagen von Ries und des Arztes Bartolini über diese Schwärmereien, besonders an die Worte dieses letzteren, welcher ihn 1806—1816 behandelte: „Beethoven hatte gewöhnlich eine Flamme"...[1]) — Weiter erscheint es mir als ein bedeutender Unterschied, ob man den Wunsch ausdrückt, jemandem Ruhe und Frieden einzuflößen, oder ob man sie zu beruhigen und zu trösten sucht, da nur durch ruhiges Beschauen des Daseins, also durch Beherrschung der Situation, ihr Zweck, zusammen zu leben, erreicht werden könnte. Ebensowenig darf meiner Ansicht nach die Aufforderung: „Doch nie verberge Dich vor mir." — parallel der in demselben Billet: „... daß Sie zutraulich gegen mich wären" ... gesetzt werden.[2]) Das Wort „zutraulich" charakterisiert mir überhaupt so recht die ganze Situation: Der im höchsten Falle verliebte Beethoven bedient sich solcher tändelnder Worte, während der liebende Beethoven, der sich ebenso der innigsten Zuneigung seiner „Unsterblichen Geliebten" bewußt ist, dem stärksten Bekenntnis seiner Liebe die flehende Bitte anschließt, sich nicht vor ihm zu verbergen, was wohl bedeuten soll, ihre innige Liebe nicht hinter mädchenhafter Scheu zu verdecken.

Sodann bringt der Verfasser der Sebald-Schrift die Worte des Liebesbriefs: „erheitere Dich" als übereinstimmend in Beziehung mit denen in den

---

[1]) Daß er dies auf drei andere, die Guicciardi, Frau von Frank und Bettina Brentano bezieht, ist hier Nebensache.

[2]) Wenigstens scheint mir das *Thomas-San-Gallis* Absicht zu sein.

Billets an Amalie: „Ich hoffe mich morgen besser zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig (!)[1]) zu erheben und zu erheitern.“ Dem ist aber durchaus entgegenzuhalten, daß doch der Sinn des Liebesbriefes fraglos ganz anders aufgefaßt werden muß. Beethoven sucht seine Geliebte über ihren „tiefen Gram“, über das „Müßende“, eben über das zwischen ihnen stehende Hindernis, welches ihren und seinen Seelenzustand so verzweifelt macht, soweit es in seiner Macht liegt, zu beruhigen und zu erheitern. Wenn er „zum innern vom äußern“ überspringt und ihm die Sprache kein Ausdrucksmittel gewährt, um sich über seine letztvergangenen Lebenstage zu äußern, so ist wohl auch damit auf sein tiefes seelisches Weh hingedeutet. Und um ihr Herz durch seinen eigenen Schmerz nicht noch schwerer zu machen, versucht er, sie unmittelbar darauf, indem er — durchaus logisch — seine eigenen gramvollen Äußerungen in trostspendende Worte verkehrt, folgendermaßen zu beruhigen: „— erheitere Dich — bleibe mein treuer, eintziger schatz, mein alles, wie ich Dir das übrige müßen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll. —“ Daß demgegenüber die Stimmung in dem dazu von Thomas-San-Galli herangezogenen Satze fast indifferent, jedenfalls aber viel gleichgültiger, konventioneller ist, muß jeder unvoreingenommene Leser bestätigen. Wie vertragen sich denn die Worte: „. . . und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben . . .“

---

[1]) (!) Zeichen bei *Thomas-San-Galli.*

mit der Stelle im Liebesbrief: „Ach Gott warum sich entfernen müssen, was man so liebt, . . .“? Müßte nicht kurz vor Amaliens Abreise der Trennungsschmerz die alte Wunde von neuem aufreißen? Dann fragt sich der Verfasser der Sebaldschrift weiter, weshalb Beethoven folgende Worte an Amalie betont: „Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies sagen lassen, wie wenn eben dieses Urteil keine Übereinstimmung mit mir andeutete“ und sucht dies selbst mit Amaliens Erregung und Liebe zu erklären.[1]) Ist denn aber dies Kraftwort „Tyrann“ überhaupt ernst zu nehmen? Man lese doch nur einmal die von Amalie Sebald gemachte Aufstellung und Beethovens eigene Nachsätze, die doch zur Genüge verraten, daß das Ganze nur harmloser Scherz war und durchaus nicht tragisch gefaßt werden darf. Da die Reihenfolge der Briefchen nicht feststeht, also beliebig geändert werden kann, so kann man sich dies kleine Intermezzo vielleicht folgendermaßen erklären: Amalie ist auf Beethovens wiederholte Einladung, ihn doch, da er ans Bett gefesselt ist, zu besuchen,[2]) nicht zu bewegen gewesen, ihr Folge zu leisten, und hat ihn schließlich scherzhaft mit „Tyrann“ tituliert. Wenn man dieser zwanglosen Erklärung beipflichtet, lese man noch einmal das 1. Billet, welches dann beinahe ganz verständlich wird. Auch der Grund ihres Fernbleibens findet genügende Erklärung: „Die Leute sagen nichts“ (d. h. jedenfalls

---

[1]) Mir ist, offen gestanden, dieser Passus bei *Thomas-San-Galli* nicht recht klar.

[2]) Im 4. Billet: „Wenn Sie es anständig heißen allein zu mir zu kommen usw.,“ im 7.: „Daß Sie gewiß gern von mir gesehen werden, wissen Sie, nur kann ich nicht anders als zu Bette liegend empfangen . . .“, endlich noch in dem Nachsatz zu der kleinen Rechnung.

„ihr Geschwätz hat für uns keine Bedeutung“), „es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in Andern nur selbst und das ist eben nichts; fort damit, das gute Schöne braucht keine Leute“ . . . Da muß er denn hoffen, sich, falls er sich abends besser fühlt, zu ihr selbst begeben zu können: „Scheint mir der Mond heute Abend heiterer als den Tag durch die Sonne, so sehen Sie den kleinsten kleinsten aller Menschen bei sich.“ [1])

Ich stimme ganz der Ansicht bei, daß der Liebesbrief an die „Unsterbliche Geliebte“ leidenschaftlicher geschrieben sein kann als etwaige andere spätere Briefe an dieselbe Person, zumal wenn sie im Bewußtsein ihrer nächsten Nähe abgefaßt sind. Es läßt sich eben leicht denken, daß die fieberhafte Erwartung nach einer gefährlichen Reise, die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen die Gefühlsergüsse aus Beethovens Herzen zu potenzieren vermochte, aber das ist durchaus unmöglich, daß sich diese tiefinnere Leidenschaft während eines kurzen Zusammenseins so stark abschwächen konnte, daß aus der Liebe beider, dem „wahren Himmelsgebäude“, so fest, wie die „Veste des Himmels“ (Liebesbrief), eine bloße „Übereinstimmung“, ein freundschaftliches „Zusammenhalten“ entstehen konnte, daß der tiefe Herzensgram, der aus einem ihr Zusammenleben ausschließenden Hindernis entsprang, in Briefen, die im Bewußtsein ihrer Nähe abgefaßt sind, vollständig verschwand. Ja überhaupt nicht ein einziges Mal ist das Wort „Liebe“ in sämtlichen Billets enthalten[2])

---

[1]) Auch in anderen Briefen Beethovens kommt diese auf ihn selbst zu beziehende Benennung vor.

[2]) Die Anrede: „liebe Amalie“ ist natürlich hier auszunehmen; niemand wird in dieser nur Vertraulichkeit bezeichnenden Anwendung Herzenszuneigung suchen wollen.

— im Gegensatz zu dem Liebesbrief, welcher dieses Wort beinahe auf jeder dritten Zeile einschließt. Worauf immer man hinsichtlich Amaliens Gefühle für Beethoven schließen mag, nie wird man sie als eine leidenschaftliche Zuneigung für den Meister ausdeuten dürfen, sondern eben nur als eine „Übereinstimmung" mit ihm, wie ja Beethoven selbst das Verhältnis aufgefaßt wissen will. Und wie will man die Tatsache psychologisch erklären, daß er sich in dem Liebesbrief des „Du" des Verlobten bedient, daß er sich zweimal nur mit seinem Vornamen unterzeichnet, während er in jenen Billets das reservierte „Sie" gebraucht und sich fast stets mit „Freund Beethoven" verabschiedet, endlich des tiefen Grams im Herzen überhaupt keine Erwähnung tut, sondern sich sogar trotz seiner Krankheit hier und da, wo es am Platze ist, einen kleinen Scherz erlaubt („. . . singen sie nicht zu sehr das Lied: ‚Es lebe hoch' . . .", „vielleicht erlassen Ihnen Ihre Samojeden heute Ihre Reise zu den Polarländern . . ." „Tyrannen bezahlen nicht . . .")?

Wir wollen hier abbrechen — was Thomas-San-Galli an Vermutungen, die das zwischen den Liebenden liegende Hindernis erklären sollen, heranzieht, ist durchaus haltlos. Konfessionelle Gegensätze zu überwinden müßte den beiden Liebenden nicht allzu schwer gefallen sein, und der andere Einwand, daß Beethoven selbst in seiner unglückseligen Taubheit die moralische Pflicht erblickt hätte, sich der Geliebten zu vertrauen, wird durch den Liebesbrief selbst zu nichte gemacht. Setzt dieser doch wirklich die stattgehabte Erklärung der Liebesleute, wie wir uns schon mehrmals überzeugten, unbedingt voraus, und wie hätte er noch im Jahre 1817 in sein Tagebuch notieren können: „— o Gott laß

mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist. —“

Mit diesen Erkenntnissen fällt zugleich eine andere Kombination des Verfassers der Sebald-Schrift, welcher seine Idee mit einer Stelle aus dem Tagebuch der Fanny Giannatasio del Rio aus dem Jahre 1816 stützt; ihr Inhalt ist folgender: „Er [Beethoven] liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch ist es jetzt noch wie am ersten Tag. Diese Harmonie, setzte er hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch es ist zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüth bringen können.“

Dies klingt bis zum letzten Satze sehr plausibel und würde bis dorthin einen deutlichen Fingerzeig für die Lösung des Problems bilden. Aber die letzten Worte schließen jede Beziehung auf den Brief an die „Unsterbliche Geliebte“ aus — wenigstens darf man diese Erklärung des Meisters nicht als Stütze des ganzen Gebäudes, wie es bei Thomas-San-Galli erscheint, gebrauchen, sondern höchstens als einen Ausspruch, auf den man, wenn er für eine Lösung des Rätsels geeignet ist, nur mit aller Vorsicht Bezug nehmen darf. Der Brief setzt eben durchaus eine Aussprache, eine Erklärung der Liebenden voraus, und, wenn Beethoven diese Sätze wirklich in Beziehung auf die „Unsterbliche Geliebte“ gebraucht hat, so muß der letzte unbedingt durch einen Irrtum der Schreiberin einen anderen Sinn erhalten haben.

Endlich muß ich im Bezug auf Thomas-San-Gallis

Schrift noch kurz auf die Frage, ob der Liebesbrief überhaupt abgesandt worden ist, ein paar Worte sagen. Prüfen wir ihn auch daraufhin und ziehen wir hier die Worte, aus denen wir unsere Schlüsse folgern können, aus: „nur einige Worte heute, und zwar mit Blejstift . . .“ (1. Teil), „— eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müßen. Montags — Donnerstags — usw. . . .“, „. . . ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst —“ (2. Teil), „. . . eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit Du den B. gleich erhältst —“. Aus all diesen Worten darf man wohl mit Bestimmtheit entnehmen, daß der Brief nicht bloß zur Absendung bestimmt war, sondern auch wirklich abgeschickt worden ist. Auch der viel flüchtiger hingeworfene Schluß unterstützt diese Ansicht kräftig. Andere Konsequenzen würden wiederum in das Reich der Unwahrscheinlichkeiten fallen und von der kritischen Forschung zurückzuweisen sein. —

Nachdem wir also infolge unserer Prüfungen der Daten und Vergleichungen der Billets an Amalie Sebald mit dem Liebesbrief das Ergebnis erzielt haben, daß die ersteren, die Daten, zu den schwerwiegendsten Bedenken Anlaß geben, daß aber vor allem die Billets den Anforderungen nicht standzuhalten vermögen, da sie wohl von einer ziemlichen Vertraulichkeit, die aber doch nur oberflächlicher Art war, beredtes Zeugnis ablegen, aber eben deshalb für eine „Unsterbliche Geliebte“ nicht in Betracht kommen können, so müssen wir Amalie Sebald nunmehr als Gegenstand dieser Liebesleidenschaft unbedingt fallen lassen. Trotz alledem, so

muß immer wieder hervorgehoben werden, sind wir Thomas-San-Galli zu größtem Danke verpflichtet, daß er mit dem alten Vorurteil Schindlers, der Brief sei in einem ungarischen Badeort geschrieben worden, gründlich aufgeräumt und uns somit auf eine Spur hingewiesen hat, die noch von niemand geahnt, geschweige denn beschritten worden ist.

* * *

Unter den vielen Badegästen, welche die Teplitzer Kurlisten für das Jahr 1812 aufweisen, befindet sich noch eine Dame, die Beethoven in seinem Leben näher getreten ist. Sie kam mit ihrem Gemahl und ihrer Schwester am 24. Juli (nach den Listen, also wahrscheinlich auch einen oder ein paar Tage früher) im Teplitzer Bade an, und ihr und ihrer Angehörigen Eintrag lautet unter diesem Tage:

1101 [Chronol. Nr.] Herr Ludwig Baron v. Arnim Gutsbesitzer nebst Fr. Gemahlin, dann seiner Schwägerin

1102 Fr. v. Savigny aus Berlin, w. neben Wasserfall Nr. 259.

Es war Bettina v. Arnim geb. Brentano, die Frau Ludwig Achim v. Arnims. Thomas-San-Galli geht kurz über ihren Namen hinweg. Sie sei von Dr. Bartolini, einem Arzte Beethovens, als dessen „Flamme" bezeichnet worden. An eine bloße „Flamme" könne der glühende Liebesbrief nicht gerichtet sein. Überdies lebte Bettina mit Achim v. Arnim in sehr glücklicher Ehe, was unbedingt der Wahrheit entspricht.

Daß aber Bettina wirklich eine Liebe Beethovens gewesen ist, werden unsere Betrachtungen zur Genüge beweisen. Zuerst muß hier jedoch ein kurzer Überblick über die Entstehung der Bekannt-

schaft und über die Fortsetzung der Beziehung Bettinas zu Beethoven, soweit sich das eben an der Hand der Überlieferungen tun läßt, gegeben werden.

Es war im Frühling des Jahres 1810, als Bettina [Elisabeth] Brentano, aus Landshut, wo sie den Winter verbracht hatte, über Salzburg kommend in Wien anlangte. Sie wohnte dort in der Erdbeergasse, in dem Hause Nr. 98, welches, nachdem Jos. Melchior v. Birkenstock Ende 1809 verstorben war, dessen Schwiegersohn, Franz Brentano, der Bruder Bettinens, innehatte.

An Goethe schrieb sie am 15. Mai von dort: „Ein ungeheurer Maiblumenstrauß durchduftet mein kleines Cabinet, mir ist wohl hier im engen kleinen Kämmerchen auf dem alten Thurm, wo ich den ganzen Prater übersehe: Bäume und Häuser von majestätischem Ansehen, herrlicher grüner Rasen ...“

Als sie diesen Brief aufsetzte, kannte sie Beethoven scheinbar noch nicht. Doch darüber später.

Dieser befand sich zu der Zeit in einer äußerst bedrückten Stimmung. Der Mißmuth war seiner ganz Meister. War es doch nur vor kurzem gewesen, daß seine Werbung um die junge Therese von Malfatti, gegen deren Verheiratung mit dem Meister nicht nur ihre Eltern sondern auch sein Freund Gleichenstein, ihr späterer Schwager, sowie endlich wohl das junge 17jährige Mädchen selbst gesinnt waren, ohne Erfolg geblieben war. Seine Heiratspartie hatte sich also, wie Stephan v. Breuning an Wegeler einige Zeit später schrieb, zerschlagen. Wie ein lichtvoller Engel trat ihm daher gegen Ende des Monats Mai Bettina Brentano, die schöne 25jährige Schwester Clemens Brentanos entgegen. Letztere erzählte ihre Zusammenkunft mit dem

Meister in einem ihrer Briefe an Goethe sowie an Pückler-Muskau, endlich später Thayer u. a. mündlich. Diese Schilderungen sind so bekannt, daß wir hier schlechterdings auf eine Wiedergabe verzichten können. Bettina war es auch, welche eine, wenn auch nur noch sehr lose, Beziehung zwischen den beiden Meistern herstellte, so daß Goethe am 6. Juni schrieb: „Sage Beethoven das Herzlichste von mir, und daß ich gern Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiß den schönsten Vortheil brächte, vielleicht vermagst Du so viel über ihn daß er sich zu einer Reise nach Carlsbad bestimmen läßt, wo ich doch beinah jedes Jahr hinkomme und die beste Muse haben würde von ihm zu hören und zu lernen . . . ." was Beethoven voller Begeisterung aufnahm.

Mitte Juli befand sich Bettina auf Schloß Bukowan in Böhmen. Von da reiste sie nach Berlin, wohin ihr Schwager Savigny an die neugegründete Universität berufen worden war. In der preußischen Hauptstadt verlobte sich Bettina mit Achim v. Arnim vor Schluß des Jahres 1810.[1]) Ende März 1811 vermählten sie sich.

Über die weiteren Beziehungen Beethovens zu dem jungen Mädchen, bezw. der jungen Frau besitzen wir lediglich drei vom Meister geschriebene Briefe an dieselbe, von denen man gegenwärtig indessen nur einen als vollständig echt annehmen kann[2]): Von den beiden andern ist der dritte —

---

[1]) *Steig:* „Achim von Arnim und Clemens Brentano". Stuttgart 1894, S. 288. Andere setzen die Verlobung fälschlicherweise schon vor Bettinas Bekanntschaft mit Beethoven.

[2]) Er erschien faksimiliert in der von *Behnke* besorgten 5. Auflage des „Beethoven" von *Marx*. Veröffentlicht wurden diese Briefe

wenigstens so wie er steht — sicher nicht von Beethoven verfaßt. Eine andere Frage ist es allerdings, ob Bettina, wie sie es manchmal getan hat, aus echten Vorlagen ein neues Ganze gebildet hat. Doch darüber sowie über den problematischen ersten später des weiteren. Zwar möchte ich, da dies zu viel Raum in Anspruch nehmen würde, hier nicht diese vielumstrittene Brieffrage von Grund aus aufrollen — aber einige Bemerkungen werden sich trotzdem als nötig erweisen. Endlich ist noch ein sicher echtes Gedicht des Meisters zu ihrem Hochzeitstage vorhanden. Die Briefe lauten also:

I.[1])

Wien, 11. August 1810.

„Theuerste Bettine [Freundin!]

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin wie ein Frosch [Fisch] auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galathee ihn wieder ins [in das] gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine [Freundin], ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's [hab es] gleich weg gehabt, daß Sie aus einer anderen Welt

---

zuerst: 1839 von *Julius Merz* im Nürnberger Athenäum, 1841 englisch von *H. F. Chorley*, endlich 1848 von Bettina selbst in ihrem „Ilius Pamphilius". S. *Thayer* III, S. 457 ff.

[1]) Brief I nach dem „Athenäum", die in Klammern stehenden Worte nach Bettinas „Ilius Pamphilius".

sind als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch, und beklage [beklag] mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl, mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und mit Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communikation [Komunikation] mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — vielleicht! — hätte ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnt ich nur den großen gescheuten Blick Ihrer Augen verstehen und der hat mir zugesetzt, daß ich's nimmer mehr [nimmer] vergessen werde. — Liebe Bettine [Freundin], liebstes Mädchen! — die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese Göttin! — [— — —] Wie lieb sind mir die wenigen [wenige] Tage, wo wir zusammen schwatzten [schwazten] oder vielmehr correspondirten, ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen lieben, liebsten Antworten stehen. So habe ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, habe ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herumgelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastey;[1]) aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt [gepackt] hätte wie Du Engel, — verzeihen Sie, liebste Bettine [Freundin], diese Abweichung von der Tonart; solche Inter-

---

[1]) Die Worte „und auf der Bastey“ fehlen in „Ilius Pamphilius“.

valle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Göthe haben Sie von mir geschrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht begegnen wirst. Aber einen Brief werd ich doch von Ihnen erhalten? — die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke [schick] hier mit eigner Hand geschrieben: „Kennst du das Land" als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz mein Herz was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr;
Welch ein fremdes, neues Leben
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine [Freundin], antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle [solch ein Rebeller] geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund

Beethoven."

II.[1])

„Wien am 10ten
Februar 1811

Liebe, liebe Bettine!

Ich habe schon Zwei Briefe von ihnen und sehe aus ihrem Briefe an die Toni daß sie sich immer

[1]) Der Wortlaut des Briefes ist nach der Abschrift *Kalischers* nach dem Faksimile gegeben.

meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — ihren ersten Brief habe ich den gantzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft seelig gemacht, wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000 1000mal tausend Briefe in Gedanken — wie sie sich in Berlin in ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von ihnen gelesen hätte, Reden schwätzen über Kunst, ohne Thaten!!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht „Die Flüsse", wo die Spree spricht ——— sie heirathen liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal Zuvor noch sehen können, so ströme den alles Glück ihnen und ihrem Gatten Zu, womit die Ehe die ehelichen segnet ——— was soll ich den von mir sagen „Bedaure mein Geschick" rufe ich mit der Johanna aus, rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will auch dafür dem alles in sich fassenden dem Höchsten danken ——— An Göthe wenn sie ihm von mir schreiben, suchen sie alle Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begrif ihm selbst Zu schreiben wegen Egmont, wotzu ich die Musick gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation? ——— nun Nichts Mehr, liebe gute B., ich komme diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem Bachanal, wo ich sogar viel lachen mußte, um heute bejnahe eben so viel zu weinen, Rauschende Freude Treibt mich oft gewaltthätig wieder in mich selbst zurück — wegen Clemens vielen Dank für sein entgegenkomen was die Kantate, so ist der Gegen-

stand für unß hier nicht Wichtig genug, ein anderes ist's in Berlin, — was die Zuneigung, so hat die Schwester davon eine so große Portion, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? — nun leb wohl, liebe, liebe B. ich küsse Dich [hier folgt etwas dick ausgestrichen] auf deine Stirne und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für dich, auf. — Schreiben sie Bald, bald, oft ihrem

Freund

Beethoven."

[Auf der Adressenseite:] „Beethoven wohnt auf der Mölker Bastej im Pascolatischen Hause."

[Adresse von fremder Hand] „von Wien

An

Fräulein Bettina v. Brentano
Visconti Laroche
in
Berlin.

Bei H. v. Savigny
Monbijou-Platz N. 1".

III.[1])

„Liebste, gute Bettine [Freundin]!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben

---

[1]) Nach dem „Athenäum", die in Klammern stehenden Worte nach „Ilius Pamphilius".

lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten [haben], wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Göthe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen Kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Göthe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte [konnt] ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf, [und] knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Göthe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann hab ich ihm noch den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab' ihm all seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettine [Freundin], wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo größere Geister sich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich dich [Sie] kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte während des herrlichen Mairegens, der war ganz fruchtbar auch für mich, die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz,

die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wiedersehen, liebe [liebste], liebe Bettine [Freundin], so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben, Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih mir's), dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, daß wir einerlei Meinung sind über alles!!! Nichts ist gut, als eine schöne gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man was scheinen will. Die Welt muß einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel, in 8 Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich soll was von meiner Musik aufführen, ich hab[s] beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzellan, da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele [spiel] zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mache [mach] ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf

meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Gott wie liebe [lieb] ich Sie!

Dein treuster Freund und
tauber Bruder
Beethoven.

Teplitz [15.] August 1812."

Endlich muß hier noch das ziemlich unbekannt gebliebene Sonett des Meisters, als Hochzeitsgruß für Bettina geschrieben [also 1811, wahrscheinlich nach dem Brief Nr. II, um die Zeit der Vermählung Arnims, die Ende März d. J. stattfand], mitgeteilt werden.

„An Bettin.

In tiefer Demuth will ich gratulieren,
Tief neigend von dem Haupt den Hut mir heben,
Wenn die Gedanken auch in weiter Ferne schweben,
Muß ich sie doch gebahnte Wege führen.

Will ich auch nicht das Schicksal groß anstieren,
So wird es nimer dennoch mich erheben;
Verwirkt ist längst mein schaales Erdenleben,
Der Treue Kralle werd ich stets im Busen spüren.[1])

Doch was wein ich, und binn elende,
Froh bist du, und froh sey dein Leben,
Ich dulde bis mir Zukunft herbres sende.

Doch einen Trost sollt[2]) mir zum lohne geben,
Der Götter Huld; daß ich dich glücklich sehe[3])
Und ferne ist mein herbes tiefes wehe."

Bevor zu den Briefen, über die wegen ihrer Echtheit bereits soviel gestritten worden ist, über-

---

[1]) Dafür stand erst „fühlen", was Beethoven indes wegen des Reimes in „spüren" korrigierte.

[2]) Sic! Es muß natürlich „soll's" heißen.

[3]) Dafür stand zuerst: „dich glücklich hier zu sehen"; merkwüdigerweise enthält die Wiedergabe dieses kleinen Gedichts in *Kalischers* „Beethoven und Berlin" mehrere Fehler, von denen zwei

gegangen werden soll, müssen erst noch ein paar Worte über das Sonett gesagt werden. Es wurde zum erstenmal, und zwar im Faksimile, in Robert Waldmüllers [Edouard Duboc] „Wander-Studien" Bd. II, Leipzig 1861, veröffentlicht. Derselbe teilt die näheren Umstände betreffs seiner Einsicht in das Original S. 232 wie folgt mit: „. . . . Es ist der Hochzeitsgruß Beethoven's an die verlobte Freundin. Wenige Monate vor Bettina's Tode wurde uns die wehmütige Freude zu Theil, in Töplitz, wo sie Heilung suchte, jenes Gedicht von ihr mitgetheilt zu empfangen. Sie hatte es, um es uns im Original zeigen zu können, von dem Concertmeister Herrn Joachim in Hannover zurückentlehnt, und seitdem befindet es sich wieder in diesen des interessanten Schriftstückes so würdigen Händen. Durch die Gefälligkeit des Herrn Joachim sind wir in der Lage, es hier zum ersten Male nach dem in diesem Augenblicke vor uns liegenden Original zu veröffentlichen."

An der Echtheit des Gedichtes ist nicht zu zweifeln. Zwar könnte im ersten Augenblick eine gewisse Gleichmäßigkeit, ja Sorgfalt der Niederschrift auffallen. Doch schaut bei genauerem Vergleiche des Faksimiles mit anderen Beethovenschriftstücken in der Tat aus jedem einzelnen Buchstaben der Meister heraus. Das Ganze macht den Eindruck einer mit ziemlicher Peinlichkeit von einem Konzept genommenen Reinschrift, die allerdings noch ein paar wegen des Reimes gemachte Korrekturen aufweist.

---

sinnentstellend sind. Er liest nämlich in der 6. Zeile statt „nimer" — „immer", auf Zeile 11 statt „herbres" (ganz deutlich!) — „Frieden"! Das sollte doch einem Forscher, der die Deutung von Beethovenautographen, wie man annehmen muß, als sein ausschließliches Monopol ansieht, eigentlich nicht passieren.

Über die Bettinabriefe Beethovens ist eine ganze Literatur entstanden, schon bevor das Faksimile des zweiten unzweifelhaft echten nach dem im Nathusiusschen Nachlasse vorgefundenen Original in der 5. Auflage des Marxschen Werkes veröffentlicht worden war. Am wichtigsten von allen diesen Betrachtungen für die Echtheit der Briefe — wenigstens für die ersten zwei — war der Anhang VI im 3. Bande Thayers, gegen dieselbe der Aufsatz seines Übersetzers Deiters in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ [1882, Nr. 49 ff.]. Durch die Publizierung des Faksimiles des zweiten Briefes sind wir nun von allen biographischen und sachlichen Einwänden gegen die Authenticität desselben geheilt. Dadurch werden aber auch zugleich mehr und mehr die Zweifel an der Echtheit des ersten erschüttert. Deiters hat hier nur das einzige biographische Bedenken in seiner Vermutung, daß die von Bettina dort als zur Zeit ihres Besuches in Wien bezw. später komponiert erwähnten Lieder „höchst wahrscheinlich“ früher komponiert seien. „Überhaupt scheint uns,“ fügt er hinzu, „wenn wir die Verhältnisse gerade jener Wochen erwägen, der zärtliche Ton sehr auffällig, welchen Beethoven in dem Briefe anschlägt . . . . . . Bettina aber war seit Jahren die Braut Achims von Arnim; unter solchen Verhältnissen erscheinen diese Liebesäußerungen anstößig, und soviel wir Beethovens Charakter kennen, unbeethovensch, da gewisse Scherze, die er sich sonst wohl in Briefen an Frauen erlaubt hat, im Vergleich zu diesem ernsthaft, ja schwermüthig gehaltenen Briefe nichts beweisen.“ Beide Einwände fallen jetzt fort. Daß sich Bettina erst Ende des Jahres 1810 in Berlin verlobte, lese man bei Steig a. a. O. nach. Der zärtliche Ton in-

dessen, den Beethoven im zweiten Briefe des öfteren anschlägt und den Deiters auch für diesen als „nicht gerade angenehm" berührend erklärt, kann, ja muß logischerweise auch für einen vorhergegangenen zutreffen. Deiters will indes dem zweiten Brief — falls seine Echtheit, wie es sich wirklich herausstellte, bewiesen werden würde — entnehmen, daß ihm ein erster schwerlich vorausgegangen sein könne. Der Anfang des zweiten könnte allerdings darauf hinweisen: Nachdem Beethoven den Empfang bereits zweier Briefe bestätigt hat, erklärt er: „Wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich Ihnen doch 1000 1000mal tausend Briefe in Gedanken . . ." Der Einwand ist falsch. Wie drückt sich doch Beethoven in seinem ersten Briefe aus?: „Aber einen Brief werd' ich doch von Ihnen erhalten?" Also hatte der Meister selbst den Briefwechsel eröffnet, worauf ihm dann — nach dem zweiten Briefe — gleich zwei hintereinander, ohne daß Beethoven ihren ersten beantwortet hätte, geschickt, und zwar kann dies, da doch Beethovens erster vom 11. August 1810 datierte und wahrscheinlich nur bis Böhmen, Schloß Bukowan, ging, sehr wohl noch im Sommer 1810 geschehen sein, so daß Beethoven schreiben konnte: „ihren ersten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen . . . ." Übrigens — kann man denn überhaupt selbst von einer Bettina annehmen, daß sie Beethoven nicht einen, sondern sogar zwei Briefe hintereinander schreibt, ohne von ihm einen einzigen beantwortet zu bekommen? Also schließe ich: Diese zwei Briefe Bettinens an den Meister sind nur dann ein Ding der Möglichkeit, wenn ihnen einer von Beethoven — und aus dem ersten geht in seiner jetzigen

Fassung hervor, daß es nur einer war — vorausgegangen ist.

Allerdings muß man Deiters zugeben, daß jener erste Brief einige Stellen aufweist, die mit Bettinas eigenem Stil recht verwandt sind — trotz alledem muß aber wieder eingewendet werden, daß dies Deiters auch von anderen im zweiten Brief behauptet, obgleich er bei der kritischen Prüfung desselben mit deutlicher Vorsicht zu Werke geht, da im Jahre 1880 — zwei Jahre vor der Veröffentlichung seines Artikels — Carriere den zweiten Brief nach der im Nathusiusschen Nachlaß aufgefundenen Handschrift, die ihm allerdings noch nicht authentisch zu sein scheint, veröffentlicht hatte.

Beim dritten Brief steht die Sache allerdings anders! Dieser kann wegen der vielen biographischen Bedenken in der Gestalt, in der er jetzt veröffentlicht ist, nicht abgefaßt sein. Hier sei erstlich auf Thayers Auseinandersetzungen verwiesen. Thomas-San-Galli, welcher ebenfalls auf den Brief zu sprechen kommt, weist in seiner Schrift nach, daß, wenn er überhaupt von Beethovens Feder herrühre, er nur am 23. Juli 1812 in Teplitz geschrieben sein könne, da sich nur an diesem Tage alle Personen dort aufgehalten hätten: Beethoven, Goethe, die Arnims und die kaiserliche Familie. Nur vergißt er dabei, daß auch die Anwesenheit des Erzherzogs Rudolph nach dem Briefe ein unbedingtes Erfordernis ist. Aber aus einem authentischen Briefe Beethovens an denselben vom 12. August 1812 geht unbedingt hervor, daß er keinesfalls in Teplitz zugegen gewesen sein kann. Ergo: Entweder der Brief ist ganz unecht — was ich wegen mehrerer durchaus beethovensch klingender Stellen indes nicht glaube — oder er ist teilweise erdichtet bezw.

interpoliert, vielleicht sogar aus mehreren Briefen zusammengesetzt. Letzteres wäre unbedingt der Fall, wenn ein Teil wirklich in Teplitz geschrieben sein sollte und die Zeitangaben — womit Bettina allerdings auch in den Briefen an Goethe recht sonderbar schaltet und waltet — der Wahrheit entsprächen: Das „gestern" am Anfang des Briefes vereint sich nämlich absolut nicht mit dem zweiten Teil des Schreibens, aus dem man unbedingt schließen muß, daß er aus der Ferne geschrieben ist, also nicht in Teplitz: „In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen; in acht Tagen bin ich dort . . . ."

Doch genug: Der Brief kann in der Gestalt, in welcher er heute vor uns tritt, nicht geschrieben sein.[1]) Müssen wir also bezüglich des ersten Beethovenbriefes an Bettina immerhin einige Vorsicht walten lassen, so darf uns dieser letzte in keinem Falle irgend welche Schlüsse gestatten, geschweige denn Wegweiser sein. Trotz alledem sei hier eine Stelle aus einem anderen Beethovenbriefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig herangezogen, der, gerade um die Zeit des problematischen Schreibens an Bettine, am 9. Aug. 1812 in Franzensbrunn verfaßt, ein wenn auch nur recht gemäßigtes Pendant zu ihm abgibt, woraus man schließen kann, daß der Inhalt, ob nun von Beethoven oder Bettina erzählt, obschon in diesem letzteren Falle in abgeschwächterer Weise, im großen ganzen der Wahrheit entspricht: „Göthe behagt die Hofluft", schreibt er dort, „sehr Mehr als einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation an-

[1]) Ich behalte mir vor, auf diese Frage der Bettinabriefe, über die schon soviel gestritten worden ist, bei anderer Gelegenheit noch einmal genauer zurückzukommen.

gesehen sejn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können". —

Für uns ist es nun in erster Linie von Interesse, ob Bettina nach den ersten beiden Briefen sowie nach Beethovens dichterischem Erguß seine „Unsterbliche Geliebte" gewesen sein kann. Wer Beethovens sonstige Liebesbriefe gelesen hat, wird zugeben müssen, daß die beiden ersten an Bettina die innigsten darstellen, die er von bekannten Briefen außer dem an die „Unsterbliche Geliebte" selbst gerichteten je geschrieben hat, sogar denjenigen nicht ausgenommen, der im Frühjahr 1810 an Therese v. Malfatti gerichtet war. Ich will nicht erst den Inhalt des authentischen Briefes und des Sonetts wiederholen, das ihr sogar seine dauernde Treue gelobt. Das ist nicht — trotz seiner so lautenden Unterschrift — der Freund, sondern der liebende Beethoven. Das ab und zu gebrauchte „Du" in dem echten Briefe spricht ebenfalls für die Annahme, daß der Brief an dieselbe Adressatin, wie der an die „Unsterbliche Geliebte", geschrieben sein kann. Sind doch wohl, außer dem an diese letztere, die Bettinabriefe die einzigen, in der sich der Meister einer Dame gegenüber des vertraulichen „Du" bedient. Sodann möchte das Epitheton „Engel",[1]) das hier wie dort (1. Brief) vorkommt, nicht minder dafür sprechen — und es ließe sich wohl noch manche Parallelstelle finden. Der Liebesbrief könnte also sehr wohl als eine durch lange Abwesenheit und baldige Hoffnung auf Wiedersehen der Geliebten hervorgerufene Steigerung der in den ersten Bettinabriefen ausgedrückten Gefühle angesehen werden. Möglich, daß das schöne Mädchen auch dem Meister

[1]) NB. Vorausgesetzt, daß sie sich dasselbe nicht selbst zulegte.

gegenüber, wie sie es auch Goethe gegenüber zu tun pflegte, von einer Liebe zu ihm geschwärmt hat. Wenn wir auch keinen Brief von ihr an Beethoven besitzen, so können wir uns dennoch eine allerdings recht unvollständige Vorstellung von ihrer Correspondenz mit dem Meister machen, wenn wir eine kleine Stelle aus einem Briefe lesen, den sie, bereits Greisin, an Lenz[1]) schrieb. Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß Bettina, unterstützt durch ein ausgezeichnetes Gedächtnis, für ihre Publikationen und Mitteilungen sowohl aus diesem wie aus ihrem eigenen Briefwechsel zu schöpfen pflegte. Die Ähnlichkeit mit gewissen Briefstellen an Goethe wird der Bettinakundige Leser bemerken:

„Weimar, d. 30. October 1852.

Ich habe Ihr Buch gelesen, Lißt hat es mir in den Tagen meines kurzen Aufenthaltes hier geliehen und mir die Stellen bezeichnet, wo auch mein Gedächtniß in diesen klaren Strom liebender Wahrheit mit aufgenommen wird. Beethoven, der während meines Aufenthalts in Wien (es war im Mai 1810) unendlich freundlich gegen mich war, suchte mich jeden Tag in meinem kleinen Zimmer auf, das ein großer Maiblumenstrauß durchduftete; ich sehnte mich, diesen Duft stets athmen zu können und überlegte nicht, wie es nur das Ergießen seiner Gedankenfluten war, was mich so seelig machte; ich hoffte auf's nächste Jahr, wo sie wieder blühen würden, aber da war Beethoven fern, eine leise Ahnung überkam mich, daß seine Gegenwart, seine Reden mich damals so glücklich gemacht hatten. Dies regte die volle Begeisterung in mir auf, die

[1]) Gelegentlich der Veröffentlichung seines Buches: Beethoven et ses trois styles.

sich in verborgenem Denken an ihn befriedigte. Da ward ich eifersüchtig, ich mochte nichts mehr von seiner Musik hören, aus Furcht, es könne vielleicht nicht in seinem Sinne wiedergegeben sein . . . . . .“ —

Immerhin will ich nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß Beethovens Liebesäußerungen Bettina gegenüber sicher auch etwas von jenem Geist der Romantik in sich tragen, der in schwärmerischem Überschwang künstlerisch schaffende und denkende Seelen einander verbrüderte, der sie wie Geschwister, ja wie Liebende verband und ihre persönlichen Beziehungen, ihre mündlichen und schriftlichen Äußerungen gleichermaßen zärtlich und liebeseufzend gestaltete, daß auf der anderen Seite jene Schwermut und Resignation, wie sie schon aus den authentischen Schriftstücken zu der „Sibylle der Romantik“ spricht, durchaus ein Kriterium jener liebenswürdigen Epoche ist. Aber dennoch vermag ich mich nicht zu der Ansicht zu verstehen, daß Beethoven, der — eine durchaus subjektive Natur — doch sonst so wenig aus seinem Ich herausging, in diesem Falle einmal gewissermaßen sich selbst verleugnet habe. Ich glaube zwar bestimmt, daß Bettina auf ihn in dieser Richtung einen Einfluß ausgeübt hat, aber, daß sie ihn vollständig aus seiner Gedankensphäre in die Ihrige hinüberzureißen vermocht habe, kann ich mir nicht recht vorstellen. Immerhin beweist die Tatsache, daß es ihr wirklich gelungen ist, des Meisters Empfinden in ihre Bahnen zu leiten, welch mächtigen Eindruck die schöne junge Dame mit ihren geistreichen Gesprächen auf ihn, den für alles Schöne äußerst Empfänglichen, ausübte. So glaube ich also in Hinsicht der echten, an Bettina gerichteten schriftlichen Äußerungen

Beethovens an den Fall, daß der Meister sich zwar in den Gedankenkreis der Adressatin fortreißen ließ, daß es ihm aber dennoch mit seinen Worten heiliger Ernst war. Und schon bei diesen Erwägungen kommt uns ein Bedenken hinsichtlich der Frage, ob Bettina mit der Adressatin des fraglichen Liebesbriefes identisch sein kann. Entbehrt doch dieser letztere des romantischen Parfums vollständig.

Trotz alledem müssen wir aber auf alle anderen Umstände, die Zweifel an der Identität der Adressatinnen erregen können, vorerst eingehen.

Die Arnims waren entgegen der Mitteilung Thomas-San-Gallis (S. 69, Note 2) nicht in Karlsbad.[1]) Allerdings war, wie die folgende Briefstelle[2]) von Achim v. Arnim an Clemens Brentano, geschrieben wenige Tage nach seiner Ankunft in Teplitz, zeigt, die Absicht, nach jenem Bade zu reisen, ursprünglich vorhanden:

„...... Du gehst nach dem Karlsbade, sagte mir Leitenberger, so rutsch ich eines heitern Tages zu Dir in einer Fuhrmannskalesche hinüber. Mein Bruder ist auch dort, ich wäre auch gern hingereist, aber die Gundel [Kunigunde, seine Schwägerin] war auf Töplitz gerichtet, und jetzt langweilt sie sich hier. Es ist ein Gefalle, den ich Savigny that, sie hieher zu bringen; denn weder meine Kasse noch meine Beschäftigungen eigneten sich dazu ....“

Man könnte nun der Ansicht Raum geben, daß gerade hiermit eine genügende Erklärung des Umstandes, daß der Brief wieder in Beethovens Besitz

---

[1]) Durch eigne Einsicht in die Kurlisten von 1812 habe ich mich davon überzeugt. Allerdings ist am 18. Juli ein „Baron von Arnim, k. preuß. Kammerherr aus Berlin“ verzeichnet; das ist indes, wie der gleich folgende Brief klarlegen wird, Achims Bruder.

[2]) Achim von Arnim von *R. Steig.* Stuttgart 1894, S. 302/3.

gelangte, herbeigeführt würde: Beethoven könnte von der Absicht der Arnims, nach Karlsbad zu gehen, unterrichtet gewesen sein, seinen Brief jedoch unbestellt zurück erhalten haben.[1]) — Ich erachte diesen Fall nicht für ausgeschlossen, jedoch für unwahrscheinlich. Dazu kommen noch die von mir bereits in meinem genannten Aufsatz im „Musikalischen Wochenblatt" herangezogenen psychologischen Bedenklichkeiten, die die Hinstellung Bettinens als „Unsterbliche Geliebte" für den Liebesbrief selbst bieten würde. Bedeutete auch Bettina für Beethoven selbst eine wahrhafte Liebe und zwar, so weit bis jetzt bekannt ist, seine späteste (hier ist natürlich an wirkliche persönliche Beziehungen des Meisters, nicht an seine später in Tagebuchnotizen usw. noch manchmal auftauchenden Erinnerungen gedacht), so ist eine solche Herzenszuneigung auf seiten Bettinens durchaus nicht anzunehmen.[2]) Sie liebte im Gegenteil ihren Gemahl über alles. Zudem war sie bereits Mutter, womit die an und für sich lächerliche Annahme einer Hintergehung ihres Gatten natürlich gänzlich entkräftet wird. Allerdings darf sich der Historiker keineswegs von vornherein durch psychologische Schwierigkeiten beirren lassen, ebensowenig als ihm die Psychologie als einziger Leitstern dienen darf. Sind erst die äußeren Umstände auf empirische Weise klargestellt, dann darf und muß

---

[1]) Bereits *Thomas-San-Galli* hält diesen Fall nicht für ausgeschlossen. — Diese neuern Erkenntnisse ändern indes, wie diejenigen, die meinen ersten Artikel im „Musikalischen Wochenblatt" 1909, Nr. 26 [Zum Problem von Beethovens Unsterblicher Geliebten] kennen, beobachten werden, meine dort ausgesprochene Ansicht um ein Wesentliches.

[2]) Auch aus ihren Briefen an Goethe geht das nicht hervor.

indes auch die Psychologie zu ihrem Rechte kommen. Letztere läßt nun in unserem Falle vor allem eine Frage offen: Wie würde sich jener im Liebesbriefe auch auf seiten der „Unsterblichen Geliebten“ vorhandene Gram und ihre ebenfalls aus ihm zu entnehmende Sehnsucht nach einer Vereinigung mit dem Meister erklären lassen? — Diese Frage kann nicht beantwortet werden und wird wohl nie beantwortet werden können. Aber auch auf Seite Beethovens bleiben große psychologische Bedenklichkeiten. Es ist unmöglich anzunehmen, daß sein reiner Charakter es ihm erlaubt habe, sich mit einer verheirateten Dame in engere als freundschaftliche Beziehungen einzulassen. Diese seine edle Gesinnung tritt uns auch einmal in einem Briefe an das Ehepaar Bigot[1]) entgegen, der geschrieben wurde, als eine an Frau Bigot von Beethoven ergangene Einladung zu einer Spazierfahrt von ihr und ihrem Manne in üblem Sinne aufgefaßt worden war.

„Sie müßen mich“, schreibt er dort, „sehr eitel und kleinlich glauben, wenn sie voraussetzen, daß das Zuvorkommen selbst einer so vortrefflichen Person, wie sie sind, mich glauben machen sollte, daß — ich gleich ihre Neigung gewonnen — ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als Freundschaftlichen Verhältniß mit der Gattin eines andern zu stehn, nicht möchte ich durch so ein Verhältniß meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vieleicht mein Geschick einst mit mir theilen wird, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben. —“ Und weiterhin: „Nie, nie werden sie mich unedel

---

[1]) *Kalischer*, Beethovens Sämtliche Briefe. Bd. I, S. 223.

finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist — sie haben meinem Hertzen sehr wehe gethan. —" ....

Wir sind also keinesfalls berechtigt, einem Beethoven den Vorwurf einer unmoralischen Handlungsweise zu machen, ihn eines unedlen Lebenswandels zu bezichtigen. Gewiß besaß er einen ganz eigenartigen Charakter, und es ist sicherlich nicht zu leugnen, daß er im Verkehr zu Zeiten unwirsch und launisch, ja im Augenblick rücksichtslos und sogar ungerecht war, so daß es scheint, als ob er bisweilen als eine Art künstlerische Herrennatur für sich Ausnahmegesetze beanspruchte, alles Schwächen und Fehler, die sicher mehr oder weniger auf seine fast dauernd leidende Gesundheit, vielleicht auch zu einem guten Teil auf seine mangelhafte Erziehung in der Jugend zurückzuführen waren — aber trotz alledem war ihm ins Innerste ein selten sittlicher Geist eingepflanzt, der uns auf keinen Fall gestattet, Schlüsse bewußter Art zu ziehen.

Endlich soll noch kurz auf eine Stelle in einem Brief an Breitkopf & Härtel aus dem Jahre 1811 hingewiesen werden, eine Stelle, die wahrscheinlich auf Bettina von Arnim, die Jungverheiratete, gemünzt ist, und die in diesem Falle unsere großen Bedenken nur noch vermehrt. Beethoven schrieb also damals an jene Leipziger Firma: „... was die Messe — so könnte die Dedication verändert werden, das Frauenzimmer ist jetzt geheiratet, und müßte der Name so verändert werden, sie kann also Unterbleiben, schreiben sie mir nur, wenn sie sie herausgeben, und dann wird sich schon der Heilige für dieses Werk finden ...." Diese Streichung der Dedikation — die Messe wurde später dem Fürsten

Kinsky gewidmet — wäre dann, wenn sich die Zuneigung Beethovens zu Bettina noch bis zu jenem hohen Grade der aus dem Briefe an die „Unsterbliche Geliebte“ sprechenden Liebe gesteigert hätte — und das müßte in jener Zeit geschehen sein —, natürlich völlig ein Ding der Unmöglichkeit.

Also ist auch Bettina von Arnim nach der Prüfung alles Für und Wider als „Unsterbliche Geliebte“ auszuscheiden. —

Von den mit Beethoven bekannten und gut bekannten Damen weisen die mir vorliegenden Kurlisten aus Karlsbad[1]) vom Jahre 1812 nur eine kleine Anzahl auf: Frau Elise von der Recke (7. Juni angekommen), Fürstin Moritz Liechtenstein (geb. Esterhazy) mit ihrem Gemahl (25. Juni), Frau Dorothea Baronin von Ertmann (25. Juni) und Frau Antonie Brentano mit Gemahl und Kind (5. Juli). Keine von diesen Frauen kann bis jetzt als „Unsterbliche Geliebte“ in Frage kommen. Da den Kurlisten nur diejenigen Namen einverleibt wurden, deren Inhaber ihren Obolus in der Höhe von 30 Kr. beigesteuert hatten, so bilden sie natürlich kein vollständiges Verzeichnis der Badegäste. Demnach gibt es drei Möglichkeiten: Entweder die „Unsterbliche Geliebte“ ist in den Kurlisten Karlsbads überhaupt nicht verzeichnet, oder wir wissen von ihren näheren Beziehungen zu Beethoven nichts oder endlich — was durchaus nicht ausgeschlossen ist — die betreffende Dame

---

[1]) Für die große Bereitwilligkeit, mit welcher mir Herr Prof. Dr. K. Ludwig die Listen aus Karlsbad (Städt. Museum) und die Verwaltung des Museums zu Teplitz-Schönau die ihrigen zur Verfügung stellten, bin ich zu größtem Dank verpflichtet. Nicht minder aber auch Fräulein Jella Kraus-Weipert für ihre freundlichen Nachforschungen in Karlsbad.

ist uns in ihrem Verhältnis zu Beethoven überhaupt nicht bekannt.

Da es selbstverständlich überflüssig ist, auf den letzteren Fall einzugehen, so bleibt uns nur noch der Weg übrig, die Sache vom psychologischen Standpunkt aus anzufassen. Wir haben indes schon genügend erörtert, daß dies ein äußerst unsicherer Weg ist und besonders in historischen Fragen selten zu einem sicheren Ziel führt.

Fassen wir einmal, nachdem wir das Jahr 1812 längst als unumstößlich richtig erkannt haben, diejenigen Damen, die noch jemals als überhaupt in Frage kommende „Unsterbliche Geliebten" proklamiert worden sind, ins Auge und gehen wir dabei der Zeit nach vorwärts. Da fällt denn die Sängerin Willmann, auf die Th. v. Frimmel mehrfach — allerdings mit aller Reserve — hingewiesen hat, sofort aus dem Rahmen unserer Betrachtungen, da sich diese Liebesaffäre Beethovens bereits in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts abspielte. Auch an Giulietta Guicciardi, die zur Zeit der Abfassung des Liebesbriefs längst des Grafen Gallenberg Gemahlin in Neapel war, ist nicht mehr zu denken. Besitzen wir doch in Beethovens bekannter Konversation mit Schindler seine eigene schriftliche Bestätigung davon: „Ell' [Giulietta] étoit prise qu' épousse de lui [Gallenberg] avant [son voyage][1]) de l'Italie — [arrivé à Vienne][1]) elle cherchait moi pleureant, mais je la meprisois. —" Diese eigenen Worte des Meister würden dem Liebesbrief für die Zeit nach der Abreise nach Italien grundsätzlich widersprechen.

Wie aber steht es mit Therese von Brunsvik? — Obgleich ich in der schon im Vorwort an-

[1]) Ergänzungen *Schindlers.*

geführten Studie meine Ansichten darüber ausführlich niedergelegt habe, so sei es hier gestattet, auf die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Annahme, die Genannte sei mit der Adressatin des Briefes identisch, wenigstens in kurzen Worten einzugehen. Therese hielt sich, wie ihre eigenen von La Mara veröffentlichten Memoiren berichten, um die fragliche Zeit in Witschap (Mähren) in großer Zurückgezogenheit auf. Von einer Reise nach Karlsbad im Jahre 1812 ist nicht im geringsten die Rede, während die Reisen dorthin in den Jahren 1807 und 1808 ausführlicher Beschreibung gewürdigt werden. Es wäre natürlich unsinnig, eine geflissentliche Unterdrückung einer solchen Reise anzunehmen, ebenso eine solche von Beethoven nach Nordböhmen im Jahre 1807, in dem er nachweislich in Baden bei Wien seinen dauernden Aufenthalt hatte, sich zurechtlegen zu wollen. Zum Überfluß besitzen wir durch La Mara's Bemühungen nun auch einen Brief Beethoven's an Therese von Brunsvik, der, zwar nur eine Kopie, von der Hand dieser vermeintlichen Geliebten desselben, aber sicher dem Original genau entspricht; denn es wäre wahrhaftig abgeschmackt, dabei an willkürliche Entstellungen denken zu wollen, da doch Therese, wenn der Brief etwas, was nicht für dritte Personen bestimmt gewesen wäre, enthalten hätte, gewiß nur Auszüge desselben hergestellt hätte.

Das Schreiben samt den einleitenden Worten Thereses (vom 2. Februar 1811 an ihre Schwester Josephine von Stackelberg) lautet nach dem Abdruck in den „Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig" (März 1910, S. 4102) wie folgt:

„Auch habe ich durch Franz [den Grafen Brunsvik, Beethovens intimen Freund] ein Andenken

unseres edlen Beethoven erhalten, das mir Freude machte; ich meine nicht seine Sonaten, die sehr schön sind, aber ein kleines Schreiben, das ich Dir sogleich wörtlich kopieren will:

»Auch ungesucht gedenken die besseren Menschen sich, so ist es auch der Fall bei Ihnen und mir, werthe verehrte Therese; noch bin ich Ihnen lieben Dank schuldig für Ihr schönes Bild und indem ich mich als Schuldner anklage, muß ich sogleich ein Bettler erscheinen, indem ich Sie ersuche, wenn Sie einmal den Genius der Mahlerei in sich fühlen, mir doch jene kleine Handzeichnung zu erneuern, welche ich so unglücklich war zu verlieren. Ein Adler sah in die Sonne, so war's, ich kann's nicht vergessen; aber glauben Sie nicht daß ich mich bei so etwas denke, obschon man mir so etwas schon zugeschrieben, betrachten doch viele ein Heldenstück mit Vergnügen, ohne auch das mindeste ähnliche damit zu haben. Leben Sie wohl, werthe Therese, und gedenken Sie zuweilen ihres Sie wahrhaft verehrenden Freundes

Beethoven.«"

Von anderen als freundschaftlichen Gefühlen war also damals, nicht ganz anderthalb Jahr vor Beethovens zweiter Reise nach Teplitz, zwischen Therese und ihm nicht die Rede, und im übrigen scheint eine eigentliche, rege Korrespondenz, da die Schreiberin auf den Brief als auf ein Andenken — scheinbar außergewöhnlicher Art — hinweist, zwischen beiden Persönlichkeiten nicht existiert zu haben. Und anzunehmen, daß ihre Liebesbeziehungen erst vom Jahre 1811 ab datierten, wäre doch eine etwas gewagte Geschichte; war

doch schon über ein Jahrzehnt vergangen, daß Therese v. Brunsvik zu Beethoven in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Man denke doch auch daran, daß jenes weibliche Wesen in diesem Jahre bereits 36 Jahre zählte, daß sie eine eigentliche Schönheit (sie hatte einen sehr zarten, gebrechlichen Körper mit gekrümmtem Rücken, Leiden, die zwar seit 1807/08 bedeutend gebessert, aber natürlich nicht ganz beseitigt werden konnten) nicht genannt werden konnte, und erinnern wir uns im Anschluß daran an Beethovens eigenen Ausspruch, den er im Jahre 1809 in einem Brief an seinen Freund Gleichenstein schrieb: „. . . . Nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — Dann müßte ich mich selber lieben . . . .“

Nein, Therese v. Brunsvik wird schwerlich als „Unsterbliche Geliebte“ nachgewiesen werden können, und auf jeden Fall kann eine „Lösung“ wie diejenige La Mara's, die mit Willkürlichkeiten nach Belieben operiert, nicht als eine solche angesehen werden.

Es ist hier nun auch am Platze, auf einige für unsere Betrachtungen äußerst wichtig scheinende Beethovensche Worte hinzuweisen, die — vielleicht — zu einer etwaigen Entdeckung der „Unsterblichen Geliebten“ mithelfen können, deren Sinn aber meiner Ansicht nach bisher jedenfalls einerseits falsch, andererseits — und das wird auch hier noch nicht in befriedigender Weise geschehen können — noch nicht erschöpfend enträtselt worden ist.

Es sind dies ein paar Stellen aus des Tondichters sogenanntem „Tagebuch in Fischhoff's Manuscript“ (Thayer III, S. 229/30):

„Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal, nur diese kann dir die Opfer — — —

zu dem Dienstgeschäft geben — o harter Kampf! — Alles anwenden, was noch zu thun ist, um das Nöthige zu der weiten Reise zu entwerfen — alles mußt du finden, was dein seligster Wunsch gewährt, so mußt du es doch abtrotzen — absolut die stete Gesinnung beobachten."

„Du darft nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts[1]) an das Leben fesseln. Auf diese Art mit A geht alles zu Grunde."

„Die genaue Zusammenhaltung mehrerer Stimmen hindert im Großen das Fortschreiten einer zur andern — — —"

Thayer bemerkt hierzu:

„Als Datum dieser Notizen ist einfach 1812 angegeben; fragen wir nach dem genaueren Zeitpunkte, so bietet sich sofort für die beiden ersten Absätze der Monat September in Teplitz dar, und die Zeit, da Beethoven mit der achten Symphonie beschäftigt war,[2]) für den letzten."

Auch die nächstfolgenden Worte des Manuskripts sind hier von großer Wichtigkeit:

„den 13. Mai 1813.

Eine große Handlung, welche sein kann, zu unterlassen, und so bleiben — o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schreckliche Um-

---

[1]) *Nohl* hat hier „nichts mehr" (Beethovens Brevier. Leipzig 1870, S. LI).

[2]) Diese Symphonie wurde im Mai 1812 begonnen und Oktober d. J. zu Linz, wohin sich Beethoven nach seiner Rückkehr nach Wien begab, vollendet.

stände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausführung o Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen B herab, laß es nicht länger so dauern —"

Als Kalischer die oben mitgeteilten Billets Beethovens an Amalie Sebald in der Gegenwart [Nov. 1884] zur wiederholten Veröffentlichung[1]) brachte, bezog er das in den obigen Notizen enthaltene problematische A und somit die ganzen beiden ersten obiger Absätze auf dessen Beziehungen zu jener Dame. Und das taten nach ihm unter anderen Beethovenbeflissenen auch Thayer und Thomas-San-Galli in seiner Arbeit. „Die im letzten Sommer stattgehabte Erneuerung seiner Bekanntschaft mit ihr", sagt Thayer, „heilte ihn vollständig von seinen letzten unglücklichen Leidenschaften; aber, wie aus vielen Gründen nur zu deutlich hervorgeht, sie heilte ihn um den Preis, in eine neue gestürzt zu werden, die nicht die am wenigsten heftige war, gerade weil sie vollständig hoffnungslos war, und die in seinem Gemüthe so tief Wurzel schlug, daß er noch 1816 sagen konnte: ‚es war noch wie am ersten Tag'. —"

Die hauptsächtlichsten dieser „vielen Gründe" sind für Thayer eben einerseits in dieser Tagebuchnotiz der Giannatasio del Rio vom Jahre 1816, andererseits in den oben angeführten eigenen Aufzeichnungen Beethovens enthalten. Aber hat denn keiner von den oben herangezogenen Beethovenbiographen gesehen, daß es beinahe ausgeschlossen ist anzunehmen, des Meisters Zuneigung zu Amalie habe sich während ihres Zusammenseins in Teplitz

---

[1]) Zuerst wurden sie durch *O. Jahn* in den „Grenzboten" (1859) veröffentlicht.

von der Zeit der Niederschrift der Briefchen ab überhaupt noch in eine glühende Herzensneigung umwandeln können? Wie schrieb er doch — an welchem Tage, verschlägt hier nichts — in dem oben an zweiter Stelle wiedergegebenen Billet? „Ich hoffe mich morgen besser zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. —“ Was heißt dies denn anders, als daß Amalie ihrer Abreise wegen sich günstigsten Falls nur noch einige Stunden in Beethovens Gesellschaft hat befinden können? Und in dieser kurzen Zeit ihres Zusammenseins sollte sich seiner eine Leidenschaft bemächtigen, die ihn die Verbindung seines Schicksals mit dem Ihrigen als seinen seligsten Wunsch aufkeimen ließ, die er jahrelang nicht aus dem Herzen zu reißen vermochte? Das ist doch selbst bei einem Beethoven ein Ding der Unmöglichkeit.

So kommen wir denn hier einstweilen zu dem Schluß, daß jenes problematische A und überhaupt die ganzen ersten beiden Absätze der zitierten Beethovenschen Tagebuchstellen keinesfalls auf Amalie Sebald Bezug haben können. Vielleicht wird dieses A aber noch einmal geeignet sein, eine künftige zufriedenstellende Lösung des Problems mit zu erhärten oder ihr als wichtiger Anhaltspunkt zu dienen. Andererseits müssen wir ebenso folgern, daß die schon mehrfach herangezogenen, uns überlieferten Worte aus dem Jahre 1816 aus demselben Grunde ebensowenig auf Amalie abgezielt sein können. Zwar habe ich oben betont, daß es — wegen eines Widerspruchs zum Liebesbrief — gefährlich werden kann, aus jenen Beethovenschen Auslassungen auf die „Unsterbliche Geliebte“ schließen

zu wollen; aber ich habe dort hauptsächlich nur davor warnen wollen, sich derselben eben wegen jenes Widerspruchs als Stütze für das ganze Gebäude der Beweisführung zu bedienen. Wenn es sich aber doch noch einmal herausstellen sollte, daß Beethoven seine „Unsterbliche Geliebte“ wirklich im Jahre 1811 kennen gelernt hat, nun dann ist es selbstverständlich, daß sich die Tagebuchnotizen der Fanny Giannatasio del Rio auf diese Leidenschaft beziehen und daß — N. B. — die darin eingeschlossenen Worte, „es sei zu keiner Erklärung gekommen“, auf einem Mißverständnis oder auf Entstellung beruhen müssen. Mit Hinblick auf den Liebesbrief ist diese Annahme, daß Beethoven sie 1811 in Teplitz kennen gelernt hat, sogar sehr naheliegend; muß man ihm doch — wenn auch nicht mit unbedingter Sicherheit — entnehmen, daß der Meister seine Geliebte längere Zeit nicht hat sehen können[1]: „Wären unsre Herzen immer dicht aneinander .....“, ebenso wie es dann ziemlich einfach zu erklären ist, wie die ganze Angelegenheit so lange in Dunkel gehüllt bleiben konnte; denn war Beethoven an und für sich in Liebessachen äußerst verschwiegen, so konnte in

[1]) *Thayer* (III, S. 429) ist dieser merkwürdigen Ansicht: „Jeder aufmerksame und denkende Leser des fraglichen Briefes wird bemerken, ... daß Beethoven seine Geliebte, wer sie auch immer sein mochte, unmittelbar vorher verlassen hatte.“ Diese Behauptung erweist sich direkt als falsch, wenn man sich vor Augen führt, daß der Tondichter „unmittelbar vorher“ Prag verlassen hatte, wo sich seine Geliebte also hätte befinden müssen (denn daß ihr kürzlicher Aufenthaltsort Wien gewesen wäre, das wird natürlich kaum jemand annehmen wollen). Aber hätte er dann auch schreiben können (da er doch von Prag aus in verhältnismäßig kurzer Zeit in Teplitz eingetroffen war), daß er erst gestern früh angekommen sei, daß er sie wohl bald sehen werde (wodurch also bestätigt wird, daß er mit ihr nicht erst vor paar Tagen zusammen war)?

Anbetracht der Tatsachen, daß im Jahre 1811 außer seinem Freund Oliva, von dessen Verhältnis zu ihm übrigens wenig genug auf uns gekommen ist, kein Intimus Beethovens in Teplitz zugegen war, daß er 1812, abgesehen von einem Diener, sogar ganz ohne Begleitung gereist war, daß er also keinerlei Beobachtungen von seiten seiner vertrauten Freunde ausgesetzt war — so konnte also in Anbetracht dessen die ganze Liebestragödie um so unbemerkter sich abspielen. Andererseits ist es verständlich genug, daß kein anderer Liebesbrief an die Adressatin des bekannten in die Öffentlichkeit gedrungen ist, und es wirft schließlich auf die betreffende Dame nur ein gutes Licht, daß sie ihr Geheimnis wahrscheinlich mit ins Grab genommen hat. So haben wir es nur der Wertschätzung, die der Schreiber für den Brief und seine Adressatin besaß und die ihn zur dauernden Aufbewahrung bewog, zu verdanken, daß derselbe und damit überhaupt noch ein sicheres Zeichen von dieser Tragödie seines Lebens auf uns gekommen ist, und so erkennen wir, daß das Dunkel, welches darüber ruht, im Grunde gar nicht so unverständlich und verwunderlich ist.

Bevor hier noch einige Erörterungen über die Beziehungen Beethovens zu einer Dame — hier die letzten über diejenigen zu einer bestimmten Dame überhaupt, angestellt werden sollen, wollen wir uns erst zu einer näheren Betrachtung obiger Einträge in des Meisters Tagebuch wenden.

Thayer deutet das im ersten Absatz enthaltene „Dienstgeschäft“ über das Beethoven nur durch die innigste Ergebenheit in sein Geschick hinwegkommen würde, als den ihm verhaßten Unterricht, den er dem Erzherzog Rudolf erteilte; Nohl desgleichen, versieht aber diese Annahme mit einem

Fragezeichen (Beethovens Brevier). Diese Deutung ist gewiß nicht ausgeschlossen, befremdet allerdings ein wenig, wenn man die folgenden Worte im Zusammenhang damit liest: „Alles anwenden, was noch zu thun ist, um das Nöthige zu der weiten Reise zu entwerfen — . . ." Was kann diese „weite Reise" mit jenem ihm unangenehmen Unterricht zu tun haben? Und dabei ist doch ziemlich deutlich ersichtlich, daß diese paar Worte zu dem ersten Satze in enger Beziehung stehen.

Weiterhin identifiziert Thayer die Absicht der Unternehmung einer „weiten Reise" mit jenem langjährigen Vorhaben Beethovens, einer Reise nach England, und dieser Gedanke ist ihm offenbar auch um jene Zeit — also noch bevor er durch Mälzel im Jahre 1813 dazu erneut bewogen wurde — in den Sinn gekommen; denn schon am 3. Juni 1812 beklagte sich sein Freund Oliva in einem Briefe Varnhagen von Ense in Prag gegenüber, daß sich die Offenheimers, die Besitzer eines Bankhauses, wo er angestellt war, sehr schlecht gegen ihn benähmen und er dadurch gezwungen wäre, sich ein anderes Engagement zu suchen. „Vielleicht nehme ich die erneuerte Anerbietung des Beethoven an und reise mit ihm nach England." — Da ist es denn möglich, daß Thayer hierin richtig vermutet hat.

Ob er aber mit der Bemerkung recht hat, daß die „große Handlung" im Absatz unterm 13. Mai 1813 mit jener „weiten Reise" zu identifizieren sei, darf vielleicht gegenwärtig, wo wir diese besonders starke Liebesleidenschaft des Meisters in jene Zeit zu verlegen haben, nicht mit vollster Sicherheit behauptet werden. Immerhin ist es ja möglich. Aber beinahe als fraglos erscheint es mir, daß jene

„schrecklichen Umstände, die [dennoch] [1]) sein Gefühl für die Häuslichkeit nicht unterdrückten, aber deren Ausführung“ eben wohl fast unmöglich war, in demselben Hindernis bestanden, welches sich zwischen ihn und seine „Unsterbliche Geliebte“ so grausam drängte; denn ganz zweifellos sind die Worte, in denen sich seine Sehnsucht für die Häuslichkeit kundgibt, ganz aus der Stimmung des Liebesbriefes herausgesprochen. Wie sagt er doch in dem letzten Teil desselben: „— in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bey unserm Verhältnisse bestehn? —“ Und noch eins mit Hinsicht auf die ersehnte Verbindung mit seiner Geliebten: Lassen die Worte im ersten Absatz der Einträge im Jahre 1812: „alles mußt du finden, was dein seligster Wunsch gewährt, so mußt du es doch abtrotzen — absolut die stete Gesinnung beobachten“ nicht auf den Sinn schließen, daß er alles daran setzen müsse, seine äußere Lage — jedenfalls durch jene Reise nach London — so zu gestalten, daß er seinen seligsten Wunsch, seine Vereinigung mit dem geliebten Wesen in Erfüllung gehen sehen kann? Ist es nicht denkbar, daß etwa die Angehörigen der Dame, sofern sie einem höheren Stande angehörten, für ihre Tochter glänzendere materielle oder auch gesellschaftliche Bedingungen, als sie der Meister bieten konnte, forderten, daß dieser letztere in Hinsicht dessen von demselben Lande, in dem sich ein Händel, ein Haydn und viele andere Namen Gold und Lorbeeren geholt hatten, dieselben Vorteile erhoffte?

Nach diesen vorbereitenden Erwägungen über

---

[1]) Mit diesem hier ergänzten „dennoch“ ist der ganze Satz erst richtig in dem Sinne verständlich, den Beethoven darin auszudrücken die Absicht hatte.

die zitierten äußerst schwierig zu beurteilenden, sich selbst sogar stellenweise widersprechenden Tagebuchzeilen möchte ich hier noch den Versuch einer Widergabe ihres Sinnes, der jedoch ganz unmaßgeblich sein soll, so wie er mir im Zusammenhang mit dem Liebesbrief am richtigsten erscheint, folgen lassen:

„Nur durch die größte Selbstüberwindung wird es Beethoven über sich gewinnen können, sich zu einem gewissen ‚Dienstgeschäft' herzugeben. Alles muß aufgewendet werden, um eine weite Reise [nach London] möglich zu machen, damit er seine äußere Lage so gestaltet, daß er seinen seligsten Wunsch [sich mit seiner Geliebten verbinden zu können] in Erfüllung gehen sieht." (1. Abschnitt.)

„Seine Hoffnung schlägt angesichts seiner aussichtslosen Stellung gegen A [die ‚Unsterbliche Geliebte'?] in Verzweiflung um. Er darf nicht Mensch sein, für sich nicht, nur für andere; d. h. vielleicht: In der Ausichtslosigkeit einer Verbindung mit dem geliebten Wesen erscheint er sich als seinem eigenen Ich enthoben, den anderen Menschen untergeordnet. Dennoch muß er sich wieder in sich selbst, zu seiner Kunst zurückflüchten, da ihm von außen kein Glück mehr kommen kann. Und er fleht noch zu Gott, ihm Kraft zu verleihen, seine brennende Liebe niederzukämpfen, da ihm das Schicksal die Stillung seiner Sehnsucht versagt." (2. Abschnitt. Dieser scheint wegen der verzweifelten Erregung später als der immer noch Hoffnung atmende erste notiert zu sein.)

Erst der mit „den 13. Mai 1813" überschriebene Absatz bedarf wieder der Erläuterung: „Einen gewaltigen Umschwung wäre ‚eine große Handlung', die wohl ausführbar ist, der sich aber die schwierigsten

Hindernisse entgegenstellen, imstande, in seinem dieser Handlung gegenüber ziellosen (‚unbeflissenen‘) Leben herbeizuführen. Und trotz dieser Hindernisse, nach deren fast unausführbarer Beseitigung er für sich einen häuslichen Frieden ausmalt, ist seinem gottgläubigen Herzen die Hoffnung dennoch nicht ganz entschwunden.“ (Es ist auch sehr leicht möglich, daß jene „große Handlung“ mit einer ehelichen Verbindung zu identifizieren ist; dann ist dieser Begriff einfach oben einzusetzen.)[1] —

Durch die Betrachtung dieser Tagebuchnotizen haben wir aus einem bestimmten Grunde, der bald ersichtlich sein wird, die verschiedenartige Beleuchtung der Frage, wer nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge als Gegenstand von Beethovens später Liebe überhaupt in Betracht kommen kann, auf kurze Zeit unterbrochen. Es würde hier indes einen Mangel bedeuten, wenn ich nicht noch auf die Dame eingehen wollte, der des Meisters Heiratsprojekt im Jahre 1810 gegolten hat; denn diese Tatsache liegt kaum mehr als zwei Jahre hinter der in Frage stehenden zurück. Bevor ich aber noch versuche, irgend welche Verbindungen zwischen den beiden Tatsachen herzuleiten, betone ich, daß die hier folgenden Zeilen nichts weiter bezwecken, als zu erörtern, ob Therese von Malfatti überhaupt bei dem bewußten Problem in Frage kommen kann,

---

[1]) Die ersten beiden Sätze dieses Abschnittes widersprechen einander in Beethovens Niederschrift: Die Unterlassung einer „großen Handlung“ vermag doch keinen Unterschied in einem „unbeflissenen Leben“ herbeizuführen. Der Sinn scheint mir durch eine kurze Ergänzung richtig getroffen zu sein: „Eine große Handlung, welche sein kann, zu unterlassen, und so bleiben — o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete [würde bei ihrer Ausführung aber dennoch eintreten]. —“

daß es mir also vollständig fern liegt, diese Geliebte Beethovens als „Unsterbliche Geliebte“ proklamieren zu wollen.

Vergegenwärtigen wir uns aber erst einmal in kurzen Zügen den Werdegang dieser Beziehungen.[1])

Durch seinen Freund Ignaz v. Gleichenstein kam Beethoven in das musikalische Haus der Malfattis, dessen Zierde die — ohne Zwillinge zu sein — im gleichen Jahre 1793[2]) geborenen Töchter Anna (die jüngere) und Therese waren. Wie ich in meinen im Vorwort erwähnten beiden Vorträgen nachgewiesen habe, fiel der Anfang dieser Beziehungen nicht früher als ungefähr in den Winter der Jahre 1809/10, und diese sichere Erkenntnis führte mir die Gewißheit herbei, daß der Heiratsplan, den Beethoven im Mai 1810 hegte, keiner anderen als Therese von Malfatti gegolten haben kann.[3])

„Seit ein paar Jahren“, schrieb Beethoven damals unterm 2. d. M. u. a. an seinen Freund Wegeler nach Coblenz, „hörte ein stilleres ruhigeres Leben bei mir auf, und ich ward mit Gewalt in das Weltleben gezogen; noch habe ich kein Resultat dafür gefaßt und vielleicht eher dawider — doch auf

---

[1]) Eine Spezialstudie mit dem Titel „Aus Beethovens Frauenkreis: Die Geschwister von Malfatti“ wurde von *Kalischer* im „Beethovenkalender auf das Jahr 1907“ (Berlin, Schuster & Loeffler) veröffentlicht.

[2]) *Thayer* (II, S. 339) gibt den 1. Januar als den Geburtstag Thereses, den 7. Dezember als den Annas an, ist aber nicht genau unterrichtet, ob diese Tage für das Jahr 1792 oder 1793 gelten.

[3]) Daß sich *Hugo Riemann* in der von ihm besorgten Neubearbeitung des 3. Bandes von *Thayers* „Ludwig van Beethovens Leben“, der gegenwärtig im Druck ist, diesem Nachweis anschließt, beweist, auf welch sicherem Grund er steht. — Es ist geradezu auffällig, wie wenig Gewicht *Thayer* selbst dort auf die Malfattiaffäre gelegt hat. Nennt er sie doch „die beinahe abgeschmackte Ge-

wen mußten nicht auch die Stürme von außen wirken? Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen.... O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet. —

Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn ich Dich ersuche, mir meinen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich da gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich alles ersetzen werde. — .... Je bälder Du mir den Taufschein schickst, desto größer meine Verbindlichkeit ....."

Wegeler selbst bietet im Nachtrage zu seinen Notizen die folgende Erklärung zu der dringlichen Bitte Beethovens: „Es scheint allerdings, daß Beethoven einmal im Leben den Gedanken hegte, sich zu verehelichen, nachdem er oft in Liebesverhältnissen gestanden, wie dies (Notizen S. 40, 42 f. und 114 f.) gesagt ist. Mehreren Lesern war, so wie mir, das Drängen auffallend, womit Beethoven in seinem

---

schichte mit Fräulein Malfatti" (III, S. 229) und muß sie doch sogar, wie wir gesehen haben, wesentlich hinter der oberflächlichen Beziehung zu Amalie Sebald zurücktreten. Und das alles aus dem an und für sich vernünftigen Grunde, daß man diese Liebe bisher zwei bis drei Jahre zurückdatieren mußte, in eine Zeit, in der Therese erst 14—15 Jahre alt war, andererseits aber auch hauptsächlich mit deshalb, um für das vermeintliche Liebesverhältnis mit Therese von Brunsvik eine Epoche zu finden, in der von einer anderen ernsthaften Beziehung Beethovens zu einer jungen Dame nichts verlautet. Ich bin überzeugt, daß *Thayer* selbst infolge der Festlegung der Liebesangelegenheit mit Therese von Malfatti in den Anfang des Jahres 1810 seine Ansicht über Therese von Brunsvik von Grund aus korrigiert hätte.

Briefe vom 10. Mai[1]) 1810 mich ersucht, ihm seinen Taufschein zu besorgen. Alle Auslagen, sogar die Reisekosten von Coblenz nach Bonn, will er mir ersetzen. Dann kömmt noch eine ausführliche Instruktion, was ich beim Aufsuchen des Scheins zu beobachten hätte, um ja den rechten zu erhalten. — Die Auflösung des Räthsels fand ich in einem drei Monate nachher geschriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In diesem heißt es: ‚Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heiraths-Parthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken.‘ Beethoven hatte demnach im 39. Jahre seines Alters auf's Heirathen noch nicht verzichtet.“

Wir wissen nunmehr, daß es Therese von Malfatti war, der dieser Heiratsplan gegolten hatte. In der Tat berichtet Nohl, der Anna von Gleichenstein, Thereses Schwester und spätere Gattin seines Freundes, persönlich interpellieren konnte, „daß sowohl ihr Gemahl . . . . . wie die Aeltern Malfatti durchaus gegen die Heirath mit dem halbtauben, kränklichen Meister gewesen“ (II. Bd., S. 329), was also nichts anderes heißt, als daß Beethoven wirklich um Thereses Hand angehalten hat. Und Ähnliches weiß auch Thayer zu berichten, der sich von der Nichte Thereses schreiben ließ: „Daß Beethoven meine Tante — — liebte und eine Verbindung mit ihr ihm wünschenswerth gewesen sei — ebenso, daß die Eltern es aber niemals zugegeben hätten, ist wahr.“

---

[1]) Hier irrt *Wegeler*; es muß „2. Mai“ heißen.

Aber auch aus einem Briefe[1]) Beethovens an Therese selbst, der in den zeitigen Frühling des Jahres 1810, also noch vor die Zeit, in der sich sein Heiratsprojekt zerschlug, zu setzen ist, geht des Schreibers Liebe zu dem jungen, ungefähr achtzehnjährigen Mädchen hervor — nur verhält er sich noch seufzend in der Reserve. Wir lesen hier die für uns in Betracht kommenden wichtigsten Stellen des Schreibens: „Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene,[2]) und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich verspreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie sich ebenso schön beschäftigen, als angenehm unterhalten, letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich Ihnen zuschriebe: die Menschen sind nicht zusammen, wenn sie beisammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt bei uns. Wer wollte der flüchtigen, Alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben?

Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im Ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz cultiviren? Sie, die für alles Schöne und Gute soviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommenere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt?

---

[1]) In der „Musik“ wurde vor kurzem (1910, No. 14) noch ein zweiter, kürzerer, an dieselbe Adresse um dieselbe Zeit gerichteter veröffentlicht.

[2]) Es bestand in einer Sonate.

Ich lebe sehr einsam und still. Obschon hier und da mich Dichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit Sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können.... Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und so, wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe.[1]) Erklären Sie sich das selbst, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hülfe. Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten!.... Der Zufall fügt es, daß ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe, vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort. Sie sehen, daß ich Ihnen die kürzeste Langweile bereiten will.

Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls dem der Base M. Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünsche Ihnen alles, was im Leben gut und schön ist, erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle — sein Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebensten Diener und Freund

Beethoven . . . . ."

Es ist hier nicht meine Absicht, näher auf die Beziehungen des Meisters zu dieser Therese einzugehen, als es mir für unsere Frage nötig erscheint. Es genüge, daß ich darauf hinweise, daß noch be-

---

[1]) Beethoven erteilte der jungen Therese auch Klavierunterricht.

deutend mehr und deutlichere Anspielungen auf seine Zuneigung zu dem jungen Mädchen, als es der eben mitgeteilte Brief vermuten läßt, in den Billets, die er datenlos in großer Anzahl an Gleichenstein ergehen ließ, enthalten sind, daß aber auch in Erinnerung an Therese eine ganze Anzahl Lieder, dabei viele Kompositionen Goethescher Texte, entstanden sind, von denen sich die meisten noch im Nachlaß Thereses befanden.

Thereses Äußere war mit ihren Reizen sicherlich ganz geeignet, sie dem um das Doppelte alten Freund des Hauses als sein Lebensideal erscheinen zu lassen, ihm Herz und Sinn gänzlich zu bestricken. „Schwarzbraun in Lockenhaar, Teint und Augen, mit charakteristisch gebogener Nase, voll Verstand und feurigen Temperaments, flüchtig und ganz des Lebens Sonnenseite zugewandt" — so schildert sie Nohl (II, S. 253/4) nach den Worten ihrer Schwester.

Während wir nun aus vielen Briefchen des Meisters bestimmt wissen, daß sich auf seiner Seite eine lebhafte Zuneigung zu ihr entwickelt hatte, die sich auch äußerlich dadurch zu erkennen gab, daß er, der sonst so wenig auf sein eigenes Aussehen und Benehmen gab, sich veranlaßt sah, dies, soweit es ihm eben möglich war, herauszuputzen und zu stutzen, daß er sich sogar auf Redouten — natürlich in leicht zu erratender Begleitung — begab und daselbst dem Tanzvergnügen seinen Tribut zollte — während wir also über seine Liebe zu dem jungen Mädchen vollständig unterrichtet sind, so schweigen sich die Beethovenbiographen über die Gefühle auf seiten Thereses vollständig aus. Aber recht auffällig erscheint es mir doch, daß Anna von Gleichenstein, die sich ungefähr 1810 mit Gleichenstein verlobt haben mag — die

Heirat wird 1811 stattgefunden haben —, von den Beziehungen ihrer Schwester zu Beethoven nur noch geringe Erinnerungen besitzen wollte: „Sie bezeichnet dieselbe [Therese] . . . . . . ausdrücklich als ‚früher reif', während sie selbst damals (d. i. also ca. 1807) von einer ‚über die Jahre großen Kindlichkeit' gewesen und daher auch von ihrer Schwester in deren innere Angelegenheiten nicht eingeweiht worden sei." (Nohl II, S. 500.) Und Thayer vermag außer der oben zitierten Stelle aus dem Briefe von Thereses Nichte, der aber auch keine Klarlegung der Empfindungen des jungen Mädchens zu dem Tondichter gewährt, ebenfalls nichts mitzuteilen, was nach dieser Seite hin Licht in die Angelegenheit bringen könnte. Während ein Gewährsmann von ihm, Dr. Sonnleithner, nur von einem „wohlwollenden Verhältniß zu Beethoven, welches eine minder strenge Beobachtung konventioneller Formen zur Folge hatte" — von einer „besonderen Vertraulichkeit zwischen ihr und B." sei nichts bekannt —, zu berichten vermochte, so wußte „ein Verwandter der Baronin [Therese heiratete später einen Baron von Drosdick], welcher sie genau kannte, daß sie mit Beethoven dauernd in einem freundschaftlichen Verhältnisse stand; von irgend einer wärmeren Empfindung auf einer von beiden Seiten weiß er nichts, freilich auch nichts vom Gegentheil; doch sagte er: »Wenn die Rede auf Beethoven kam, sprach sie mit Verehrung von ihm, aber immer mit einer gewissen Reserve«". Nun, auf Seiten Beethovens steht, wie wir sehen, diese Zuneigung ein für allemal fest. Aber weshalb ermangeln alle Überlieferungen über diese Beziehungen eines bestimmten Aufschlusses über die Gefühle Thereses dem Meister gegenüber?

Was uns hier des weiteren am meisten in der ganzen Angelegenheit zu interessieren vermag, das ist die Frage nach der Fortentwicklung der Affäre auch nach der Zerschlagung des Heiratsplanes. Da ist denn verhältnismäßig wenig Sicheres auf uns gekommen. Um diese Zeit — ob vorher oder nachher, ist aus dem Inhalt nicht bestimmt zu ersehen — schrieb Beethoven wieder ein paar jener undatierten Billets an Gleichenstein, die aber diesmal eine außerordentliche Aufregung des Schreibers kennzeichnet: „Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen[1]) — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst Du nicht — was wird man im Stern Venus Urania von mir denken, wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu sehen — mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit Dir reisen dahin — .... wenn Du nur aufrichtiger seyn wolltest, Du verhehlst mir gewiß etwas, Du willst mich schonen, und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewißheit, als in der noch so fatalen Gewißheit — ....“

Und weiter ein zweites Schreiben: „Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des Glücks wieder tief herab. — Wozu denn der Zusatz, Du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sei, bin ich denn gar nichts als Dein Musikus oder der Andern? — so ist es wenigstens auszulegen, ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunkt suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich; nein nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sei es denn, für Dich, armer B., gibt

[1]) Das dürfte sich auf die Verlobung Gleichensteins mit Anna von Malfatti beziehen (1810, oder erst auf ihre 1811 stattgefundene Vermählung?).

es kein Glück von außen, Du mußt Dir Alles in Dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest Du Freunde. — Ich bitte Dich, mich zu beruhigen, ob ich selbst den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn Du das nicht kannst, so sage mir die Wahrheit, ich höre sie ebenso gern, als ich sie sage — jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen. — . . . .“

Endlich ein drittes Billet: „Lieber Freund, so verflucht spät — drücke alle warm an's Herz — warum kann meines nicht dabei sein? Leb wohl, Mittwochs früh bin ich bei Dir — der Brief ist so geschrieben, daß ihn die ganze Welt lesen kann — findest Du das Papier von dem Umschlag nicht rein genug, so mach ein anderes drum, bei der Nacht kann ich nicht ausnehmen, ob's rein ist — leb wohl, lieber Freund, denke und handle auch für Deinen treuen Freund

Beethoven.“

Diese Zeilen sehen allerdings ganz danach aus, als ob der Schreiber bei seiner Geliebten die erhoffte Gegenliebe nicht gefunden habe. Wenn er aber von einem Briefe, der natürlich an Therese gerichtet war, erklärt, er sei so geschrieben, daß ihn die ganze Welt lesen könne, drängt sich da nicht von selbst die Frage auf, ob er nicht auch solche geschrieben habe, die nur für vier Augen bestimmt waren? Sodann möchte ich auf die frappante, fast wörtliche Übereinstimmung einer Stelle in der Mitte des zweiten Schreibens mit dem Anfang des zweiten Absatzes in den oben herangezogenen Tagebuchnotizen aus dem Jahre 1812 hingewiesen haben: „Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für andere, für Dich gibt's kein Glück mehr als in Dir selbst, in Deiner Kunst

— o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln ....“ Ist der Ton, der aus diesen auf die „Unsterbliche Geliebte“ abzielenden Zeilen herausklingt, nicht der genannten Stelle ganz gleichgestimmt, ja ist der Ton aller dieser Tagebuchnotizen sowie der des Liebesbriefes nicht der Stimmung dieser drei Gleichensteinbillets äußerst verwandt?

Aber nichtsdestoweniger kann man hiergegen — und das mit vollem Rechte — einwenden, daß sich doch ein und derselbe Liebende in verschiedenen Liebesangelegenheiten logischerweise ähnlicher Worte seinen Herzensdamen gegenüber bedienen kann, zumal wenn diese Zuneigungen, wie in unserem Falle, zeitlich nicht zu weit auseinander liegen. —

Daß Beethoven auch weiterhin, nachdem er eine Zurückweisung über sich hatte ergehen lassen müssen, in der Malfattischen Familie verkehrte, ist bereits oben erwähnt worden. Wie tief aber diese Liebe in seinem Herzen Wurzel gefaßt hatte, davon sprechen ein paar flüchtig hingeworfene Stellen in dem schon mehrfach erwähnten Fischhoffschen Manuskript von 1812—1818 eine beredte Sprache. Wenn die betreffenden Worte auch nicht alle mit unumstößlicher Sicherheit als auf Therese bezüglich nachgewiesen werden können, so seien die wichtigsten doch hierhergestellt. So schreibt Beethoven das eine Mal: „Wegen T. ist nichts andres als Gott es anheim zu stellen, nie dorthin zu gehen, wo man Unrecht aus Schwachheit begehen könnte, nur ihm, ihm allein, dem alles wissenden Gott, sei dieses überlassen!“ Und ein anderes Mal: „Jedoch gegen T. so gut als möglich, ihre Anhänglichkeit verdient immer nie vergessen zu werden — wenn auch leider nie davon vortheilhafte Folgen für Dich ent-

stehen könnten." Und auch aus einer anderen Stelle, die zugleich beweist, daß er noch im Alter von 47 Jahren an die Möglichkeit einer ehelichen Verbindung dachte, klingen uns Seufzer entgegen, die wahrscheinlich Therese von Malfatti gegolten haben: „Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben, — o Gott laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist — Baaden am 27. Juli als die M.[1]) vorbeifuhr und es schien als blickte sie auf mich. —"

Während wir nun aus diesen Tagebuchstellen das entsagungsvolle Fortgedenken an seine geliebte Therese mit Sicherheit ersehen können, so fehlt uns gerade für die Zeit des problematischen Liebesbriefs jeglicher Anhaltspunkt für den damaligen Stand der Beziehungen Beethovens zu dem jungen Mädchen. Da aus jenem Jahre keine Billets mehr an Gleichenstein existieren, so möchte es fast scheinen, als ob dieser letztere gar nicht mehr in Wien ansässig gewesen sei. Nur ein einziges Schreiben an ihn hindert uns an dieser Annahme; denn es muß unbedingt ins Jahr 1812 gesetzt werden, da darin von seiner Reise nach Linz, der einzigen, die er dorthin je gemacht hat, die Rede ist.

Es lautet (nach Nohl: Ungedruckte Briefe Beethovens, Westermanns Monatshefte, Dez. 1855): „Wie kann man am geschwindesten und wohlfeilsten nach Linz kommen? — Ich bitte, mir diese Frage zu erschöpfen — Hast du denn gar keine Aussicht, eine andere Wohnung zu bekommen? — Samstag oder Sonnabend werde ich Dich vielleicht

---

[1]) Dieser Buchstabe ist undeutlich, er könnte auch als R gelesen werden. S. *Thayer* Bd. IV, S. 61.

nach Herrnhals [Hernals, ein Dorf bei Wien] einladen — gehab Dich wohl — und liebe mich.

Beethoven.

Pour Mr. Baron de Gleichenstein."

Hierdurch wird die Vermutung, die Thayer hegt, umgestoßen, daß nämlich Beethoven von Teplitz aus „direkt über Prag und Budweis nach Linz gereist" sei.[1]) Da aber in dem Briefchen keinerlei Anspielung auf seine Beziehungen zu Therese gemacht ist, so kann daraus natürlich auch keine weitere Folgerung für unsere Zwecke angestellt werden.

Ich möchte aber nicht versäumen, wenigstens darauf hinzuweisen, daß zwischen ihm und dem Gratzer (später Freiburger) Professor J. Fr. B. Schneller, auch einem Verehrer und Freund Beethovens, ein Briefwechsel bestanden hat, von dem Ernst Münch in „Julius Schnellers Lebensumriß und vertraute Briefe an seine Gattin und seine Freunde"[2]) leider nur einen Teil veröffentlichte — und zwar nur einen geringen Teil und gerade denjenigen nicht, der — vielleicht — über Beethovens Beziehungen zu Therese von Malfatti weiteres Licht zu verbreiten geeignet wäre. Sagt doch Münch im Vorbericht, daß er eine Auswahl aus mehreren tausend Briefen getroffen habe, „mit Bezugnahme auf eine Menge gebieterischer Verhältnisse dritter, noch lebender Personen" ......
Daß es äußerst wichtig für die ganze Beethovenforschung wäre, derartige etwa noch vorhandene Schriftstücke zu eruieren, dessen Erwähnung bedarf

---

[1]) Auf das Schreiben machte mich Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann freundlichst aufmerksam.

[2]) D. i. der erste Band von desselben Ausgabe von „Julius Schnellers hinterlassene Werke". Leipzig und Stuttgart 1834.

es wohl kaum, und wenn dieser Hinweis wohl gar zur Auffindung solcher Briefe beitragen sollte, dann wäre dies schon an und für sich ein Erfolg, der kaum erwartet werden kann.

* * *

Thomas-San-Galli hat bereits in seiner Schrift auf die Bedeutung der „Unsterblichen Geliebten" für Beethovens ganzes Schaffen kurz hingewiesen. Ich möchte es ebenfalls hier nicht unterlassen, auf den starken Einfluß, den diese Liebe auf den Tondichter ausgeübt hat, wenigstens in großen Zügen einzugehen.

Wie ihm seine Zuneigung zu der schönen Therese von Malfatti im Jahre 1810 einen ganzen Liederliebesfrühling erblühen ließ, so dürfen wir mit Thomas-San-Galli unbedenklich annehmen, daß der allerdings erst 1816 gedruckte Liederkreis „An die ferne Geliebte" (Gedichte von A. Jeitteles) im wehmütigen Gedenken an die „Unsterbliche Geliebte" komponiert ist. Ein paar Schlußbetrachtungen über den nur einigermaßen andeutbaren Fortgang der Beziehungen zu dem geliebten Wesen werden dies begreiflicher machen. Seine Muse mag zwar seiner Erinnerung an sie manch anderen Gesang zu verdanken haben, aber sicher hat Thomas-San-Galli mit seiner Hervorhebung recht, daß dies vor allem hinsichtlich seines Liedes „An die Geliebte" (Text von Stoll) unbedingt gilt. Zwei Bearbeitungen hat es der Meister unterworfen:[1])

„Ein Ms. (3 Seiten), im Besitz des Herrn Petter in Wien, ist von Beethoven mit Bleistift überschrieben:

---

[1]) *A. W. Thayer.* Chronologisches Verzeichnis der Werke *Ludwig van Beethovens.* Berlin 1865. S. 87/8.

‚An die Geliebte. 1811 im December.‘

Erschienen als Beilage zu den Wiener ‚Friedensblättern‘ vom 12. Juli 1814. — ....

Mit einer anderen Begleitung [die Gesangsstimme ist nur geringen Veränderungen unterworfen worden] geschrieben in's Stammbuch der Sängerin Regina Lang aus München.

Ein Beethovensches Notierbuch, im Besitz des Herrn Petter, worin sich viele Skizzen zu der 7. und 8. Symphonie befinden, schließt mit verschiedenen Entwürfen zu diesem Liede.“

Aus diesem letzteren Absatz ist, wie wir noch sehen werden, erkennbar, daß die zweite Fassung des Lieds in das Ende des Jahres 1812, also wohl noch in die Teplitzer Kurzeit Beethovens fiel, während die erstere in das des vergangenen Jahres gehörte. Da wir nun guten Grund haben anzunehmen, daß Beethovens Beziehungen zu der Unbekannten, ob briefliche oder auch persönliche, sei dahingestellt, um die Zeit der Niederschrift des Briefs nicht erst von heute oder gestern waren, so ist die Meinung, schon die erste Konzeption des Liedes sei in Gedanken an sie geschrieben, zweifellos berechtigt. Überlesen wir in dieser Überzeugung einmal das Gedicht J. L. Stolls:

„An die Geliebte.

O daß ich dir vom stillen Auge
In seinem liebevollen Schein
Die Thräne von der Wange sauge,
Eh' sie die Erde trinket ein!

Wohl hält sie zögernd auf der Wange
Und will sich heiß der Treue weih'n.
Nun ich sie so in Lust empfange,
Nun sind auch deine Schmerzen mein!“

Auf zwei Lieder, die anfangs des Jahres 1812 bei A. Kühnel in Leipzig erschienen, sei hier nur kurz hingewiesen. Möglich, daß auch sie in jener hoffnungsfreudigen Zeit entstanden sind. Es sind dies „Der Liebende“ (Welch ein wunderbares Leben) und „Der Jüngling in der Fremde“ (Der Frühling entblühet, Thayer a. a. O. S. 94).

Überhaupt ist das Jahr 1812 ein äußerst fruchtbares Jahr Beethovenschen Schaffens gewesen. Es brachte — nach einer ungefähr vierjährigen Pause auf diesem Kompositionsgebiet — nicht weniger als zwei Symphonien hervor, von denen die Abfassung der späteren von beiden, der achten in F dur, zu einem großen Teile mit in seine Teplitzer Zeit fiel. Beendigt wurde sie, wie das Originalmanuskript im Besitz von Haslinger angibt, zu „Linz im Monath October. 1812.“ Aber nicht minder stark dürfte die Liebe zu seiner Auserwählten auf Beethovens erste Symphonie dieses Jahres, die siebente in A dur, eingewirkt haben. Ist man doch durchaus berechtigt zu glauben, daß die Zeit ihrer Niederschrift, der Frühling 1812, für den Meister noch eine Zeit der Hoffnung auf Vereinigung mit seiner „Unsterblichen Geliebten“ bedeutete. Frühling war es draußen, als er dieser Hoffnung nachhing, Frühling war es noch im Herzen des schon in mittleren Jahren stehenden Künstlers, und sein Werk atmete, wie kaum je ein anderes, Frühling, Hoffnung und Liebe.

Diese wenigen Zeilen mögen genügen, wenigstens skizzenhaft auf den Einfluß der „Unsterblichen Geliebten“ auf seine Arbeiten um das Jahr 1812 hinzuweisen. Sicherlich ließe sich dies noch erschöpfender behandeln, und vielleicht fühlt sich der oder jener durch diese Hindeutung dazu angeregt. Keiner aber, der sich künftig über Kompositionen

Beethovens aus jener Zeit ästhetisch verbreitet, wird den Fehler begehen dürfen, die späte Liebe des Meisters unbeachtet zu lassen. Ich will auch nicht näher auf eine innere Untersuchung des Einflusses des Liebesverhältnisses auf die Abnahme von des Meisters Produktvität von da an eingehen, die natürlich lediglich auf diese Ursache zurückzuführen sinnlos wäre, da zweifellos dabei eine Anzahl anderer Umstände, vor allem zunehmende Kränklichkeit und fortschreitendes Alter, mitspielten[1]) — aber es ist an und für sich sehr verständlich, daß seine unerfüllt gebliebenen Hoffnungen nicht bloß sein äußeres Wohlbefinden, sondern auch der Quantität seines Schaffens und vielleicht auch seiner Erfindungskraft ihre Spuren mit aufdrückten, wie denn auch manche seiner größeren Werke des folgenden Zeitabschnittes in der Hauptsache älteren, der vorhergehenden Epoche angehörenden Entwürfen ihre Entstehung verdanken.

* * *

Wie mögen sich die Beziehungen Beethovens zu seiner „Unsterblichen Geliebten" nach dem wahrscheinlichen Wiedersehen in den böhmischen Bädern weiter entwickelt haben?

Nur ganz wenige Andeutungen, die zum Teil schon oben angeführt werden mußten, werfen hier und dort einen schmalen Lichtstreifen in das tiefe Dunkel.

---

[1]) *Thayer* setzt als Zeitpunkt hierfür das Jahr 1810, und zwar auch wohl begründet. Immerhin sind die Jahre 1810 (Egmontmusik, Lieder usw.) und 1812 (s. o.) — das Jahr 1811 brachte allerdings nicht so reiche Beute — immer noch ertragreich genug, um erst hier seine fruchtbarste Periode abschließen zu lassen; besonders das Jahr 1813 weist auffällig wenig Kompositionen auf (darunter vor allem eine geringerwertige: Wellingtons Sieg).

So vermögen wir aus den oben zitierten Stellen des Fischhoffschen Manuskripts[1]) zu folgern, daß der Meister trotz aller seelischer Depression sogar anfangs des Jahres 1813 noch nicht alle Hoffnung verloren hatte. Und daß es dasselbe Wesen wahrscheinlich noch im Jahre 1816 war, das seine Seele nicht vergessen konnte, haben wir im Anschluß an die Aufzeichnungen der Fanny Giannatasio del Rio ebenfalls schon oben erfahren. „Mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur — obschon ohne sie!" So hatte die Schreiberin des Tagebuchs in einem Notizbuch Beethovens unbefugterweise gelesen, und dieser Umstand hatte ihre Neugier erregt, die sie auf jene S. 49 zitierten Worte bei Gelegenheit einer Unterhaltung ihres Vaters mit Beethoven besonders spannen ließ.[2])

---

[1]) Es ist sehr leicht möglich, daß die ersten mit 1812 überschriebenen Abschnitte dieses Tagebuches nicht noch in die Zeit des Teplitzer Aufenthalts gehören, sondern in die seiner Rückkehr nach Wien; dann würde auch das Wort „Dienstgeschäft", wenn es auf den Erzherzog Bezug hat, der doch in dieser Stadt lebte, mehr Sinn haben.

[2]) Von diesen Tagebuchstellen gibt es merkwürdigerweise mehrere etwas voneinander abweichende Veröffentlichungen, von denen die erste, der wir mit *Thayer* (3. Bd.) bisher gefolgt sind, von *Eduard Duboc* (Robert Waldmüller) in den Grenzboten (1857), die wichtigste aber von *Thayer-Deiters-Riemann* nach einer erbetenen Abschrift im Anhang des 4. Bandes (1907, S. 513 ff.) veranstaltet wurde. Der wörtliche Eintrag in das Tagebuch vom 16. September 1816 ist zu interessant, als daß er übergangen werden kann; er soll deshalb nach diesem 4. Bande *Thayers* hier im wesentlichen wenigstens in Anmerkung mitgeteilt werden: Fanny schrieb also an diesem Tage: „. . . . Doch nun weiter von unserem Badener Aufenthalt. Das hohe Interesse für Beethoven und alles was ihn betrifft, verleitete uns [Fanny und ihre Schwester Nanni] einer vielleicht sträflichen Neugierde kein Ziel zu stecken und wie war es möglich, in einem Zimmer [Beethovens in Baden], welches von den Heiligthümern seiner Kunst angefüllt war, nicht von dem Wunsch ergriffen zu werden, alles etwas genauer zu besehen. Nanni fand ein Notizbuch, welches dem An-

Es ist wohl des Interesses wert, auch der übrigen wenigen Stellen zu gedenken, die in der auf den Antrag Thayers hergestellten Abschrift auf dieselbe doch wahrscheinlich mit der „Unsterblichen Geliebten“ identische Dame Bezug nehmen. Dabei

---

schein nach ganz unbedeutende Dinge enthielt, doch wie sehr wurden wir bald für unsere Neugierde bestraft, als ich die schmerzliche Entdeckung machte, er müsse oft sehr sehr unglücklich sein. Dieser kindliche Glaube, der hohe Sinn, welcher so fest am Göttlichen hängt, entzückte uns und steigerte unsere Theilnahme, unsere Achtung für diesen seltenen Menschen, wenigstens bei mir aufs höchste. Es war unrecht, daß wir es angesehen haben, aber durch unseren Blick wurde es nicht entweiht. [Es folgen noch ein paar Zeilen über ihre nachwirkenden Gefühle, über einen der bekannten Zwischenfälle Beethovens mit einem Bedienten, dann erzählt sie die wichtigste oben schon herangezogene Stelle, die sich auf den nächsten Tag — das obige Datum stimmt natürlich nicht mit dem Tag der Niederschrift überein — bezieht, im Zusammenhang mit einem Spaziergang:] Es knüpfte sich bald ein äußerst interessantes Gespräch mit dem Vater an, welches sich aus den Bemerkungen fortspann, daß B. unter diesen Menschen [sc. Bedienten] ein so trauriges Leben führe und dem durch nichts abzuhelfen wäre, als wenn er eine brave liebende Frau nähme, weil nur die die tausenderlei traurigen Umstände seines Gehöres wegen mit Geduld ertragen würde. Mein Vater fragte ihn, ob er denn niemanden kenne usw. Ich hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit in einiger Entfernung zu und erfuhr, was mich in's innerste der Seele erschütterte, eine lang gehabte Ahnung bestätigt, er liebe unglücklich! Seit 5 Jahren hatte er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden, er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre. Dennoch ist es jetzt wie den ersten Tag. Ich hab's noch nicht aus dem Gemüth bringen können, waren die Worte, welche mich schmerzlich ergriffen. Also auch von dieser Seite leidet er; nun waren mir jene Worte auf einem Fleckchen Papier erklärt! Diese Harmonie, sagte er noch, hat er noch nicht gefunden! Doch es ist zu keiner Erklärung gekommen. Fremd stand er nun vor mir und ich drückte meinen Schmerz tief in mein Innerstes zurück; doch nicht lange, so war mein Wunsch wieder so lebhaft, der Vater und überhaupt unsere Familie möchte viel zu seinem frohen Leben beitragen können . . . .“

dürfte es, um ihnen die richtige Färbung zu verleihen, am Platze sein, vorher daran zu erinnern, daß Fanny eine gewisse Zuneigung zu Beethoven besaß, die aber nicht, wie dies von Nohl (Eine stille Liebe zu Beethoven. 2. Aufl. Leipzig 1902) getan worden ist, allzu tragisch aufgefaßt werden darf, da sie ihr gefühlsschwelgerisches, an die Tage der Romantik erinnerndes Interesse nicht nur dem Meister sondern auch anderen Männern entgegenbrachte, sich überhaupt also in der Rolle, Liebe zu spenden und Liebe zu empfangen, gefiel. (S. des weiteren Thayer IV, S. 514 ff.)

So heißt es nun in einer Aufzeichnung vom 16. Dezember desselben Jahres 1816, nachdem sie sich über Beethovens Bedeutung genügend verbreitet hat:

„. . . Doch warum schreibe ich diese ewigen Wiederholungen, ich fühle mich so oft leider zu sehr davon durchdrungen. Bei Rohmanns erster Musik am 12. entlockte mir das neue Lied ‚an die entfernte Geliebte‘ von Marien gesungen Thränen. Das Herz hat es geschrieben! Wie interessant muß dieß Wesen sein! Doch seine Phantasie leiht ihr vielleicht so viel Interesse? Nein, nein, er sagte ja, nie habe er mehr Harmonie gefunden! und wer so ganz im ganzen Umfange seines Wesens mit ihm harmonirt, ihn versteht, der muß ihm sehr ähnlich sein und daher von recht sehr hohem Werth sein!“

Weiter läßt sie unterm 11. Januar (1817) vernehmen:

„. . . Ungemein beglückend ist mir der Gedanke, daß wir ihm etwas sind. Aehnliche Geschichten, wie mit dem Ring an seinem Finger, der bedeutenden Antwort auf Nannis kindische Frage, ob er noch außer der fernen Geliebten jemand liebe,

— erregen in mir ein bitter wehmütiges Gefühl, was an Eifersucht gränzt. Doch es ist nur der Gedanke, daß mir kein Glück der Liebe beschert ist und daß ich mir so klein gegen ein Wesen vorkomme, welches große Vorzüge besitzen muß, weil sie ein so hohes Interesse bei solch einem Mann erregte."

Die Worte, die sich auf den Anfang dieser Stelle beziehen, in der auf einen Ring angespielt ist, seien, da sie bei Thayer zu fehlen scheinen, nach den „Grenzboten" mitgeteilt:

„Meine Schwester, welche einst einen Goldring an seinem Finger gewahrte, fragte ihn scherzweise: ‚ob er noch eine andere, als die »ferne Geliebte« habe?' Auskunft scheint er ihr nicht gegeben zu haben. —"[1])

Aber auch in einem Briefe vom 8. März 1816 an Ries in London, also um ungefähr dieselbe Zeit geschrieben, kehrt jenes hoffnungslose Gefühl wieder. „Alles Schöne", schreibt er da am Schluß, „an Ihre Frau; leider habe ich keine, ich fand nur Eine, die ich wohl nie besitzen werde, bin aber deswegen kein Weiberfeind . . . ." —

In seinen Handexemplaren von Dichterwerken pflegte Beethoven ihm besonders wichtig erscheinende Stellen durch Unterstreichen deutlich erkennbar zu

---

[1]) Erwähnenswert erscheint mir auch eine diesen Worten vorausgehende kurze Erzählung, nicht als ob sie Bezug hätte auf unsere Betrachtungen, sondern zum Beweise dafür, daß mehr Damen, als man vermuten möchte, Beethoven ihr Interesse entgegengebracht haben. „Hierher gehört wohl," schreibt Fanny, „was er uns einmal von einem Freunde erzählte, welcher mit ihm dasselbe Mädchen liebte, das Mädchen aber zog Beethoven vor. War es ein Anfall von Edelmuth? kurz B. überließ sie dem Freunde und zog sich zurück, das Mädchen aber starb bald, ich glaube, nachdem sie dennoch der Freund geheirathet hatte. —"

machen. Nohl hat in „Beethovens Brevier“ diese Stellen gesammelt und mit Anmerkungen versehen. Lesen wir als Bestätigung des Verlangens, das der Meister noch in späten Jahren nach der Ehe hatte, die von ihm unterstrichenen Worte (S. 21) aus der Voßschen Odyssee:

„Mögen die Götter dir schenken, soviel dein Herz nur begehret,
Einen Mann und ein Haus, und euch mit seliger Eintracht
Segnen! Denn nichts ist besser und wünschenswerther auf Erden,
Als wenn Mann und Weib, in herzlicher Liebe vereinigt,
Ruhig ihr Haus verwalten: den Feinden ein kränkender Anblick,
Aber Wonne den Freunden; und mehr noch genießen sie selber.“

Obgleich im großen ganzen wenig mit dem Inhalt dieser Zeilen übereinstimmend, sei doch noch eines Gesprächs, das Beethoven einmal mit der Schwester Fannys hatte, gedacht, eines Gesprächs, welches die Selbsterkenntnis auszudrücken scheint, daß er in der Ehe, wohin später manche Biographen auch ihr Urteil abgegeben haben, in der Tat diejenige Befriedigung kaum gefunden hätte, die er oft von ihr erhoffte. Am 15. Juni 1817 notiert sich nämlich die Tagebuchschreiberin folgendes:

„Er [Beethoven] und Nanni hatten neulich einmal ein zwar kurzes aber sehr interessantes Gespräch über Liebe und Ehe. Wie er in allem ein besonderer Mensch ist, so ist er es auch in seinen Meinungen und Ideen hierüber.

Jede Art Verhältnis beim Menschen ist ihm unangenehm, ich glaube ihn zu verstehen, wenn ich sage, er will die Freiheit des Menschen nicht beschränkt wissen; so ist es ihm weit interessanter, wenn ein weibliches Wesen ihm, ohne an ihn, wie er meint gebunden zu sein, ihm ihre Liebe und mit ihr das Höchste schenkt. In dem Verhältnis des Mannes zum Weibe glaubt er vielleicht schon

die Freiheit des Weibes beschränkt. Von einem Freunde erzählte er, welcher ihm gesagt: man müsse ganz ohne Liebe ehelichen, er sei recht glücklich und habe viele Kinder. Wir waren noch weniger der Meinung dieses Freundes als er, der immer meinte, er wüßte es nicht. Von sich sagte er, er habe keine Ehe gekannt, von welcher nach einiger Zeit nicht das eine oder andere den Schritt bereut hätte, und von wenigen Mädchen, welche er in früheren Zeiten zu besitzen gewünscht, als das höchste Glück erachtet hätte, hat er in der Folge die Bemerkung gemacht, daß er sehr glücklich sei, daß keine von ihnen seine Frau geworden wäre und wie gut es sei, daß die Wünsche der Sterblichen oft nicht erfüllt würden.

...... Nanni bemerkte, daß er seine Kunst immer mehr lieben würde als seine Frau: das meinte er wäre auch in der Ordnung und daß er eine Frau nicht lieben könnte, welche seine Kunst nicht zu würdigen verstände ...“

* * *

Eins der ersten Gedichte von „Uschk Nameh“, dem „Buch der Liebe“ in Goethes „Westöstlichem Divan“, ist betitelt mit „Lesebuch“. Beethoven scheint ihm ein außergewöhnliches Interesse entgegengebracht zu haben: Er hat es in seinem Exemplar nicht nur von der vierten Zeile an unterstrichen, sondern „obendrein eingeschlagen und beim letzten Vers mit ‚??!!!‘ versehen“.[1])

Wir wissen, wenn wir das Gedicht hier noch gelesen haben, aus welchem Grunde es der Meister

---

1) *Nohl*, Beethovens Brevier. S. 76.

vor den anderen besonders kenntlich machte. Die interessanten Zeilen lauten folgendermaßen:

„Lesebuch.

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab' ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden,
Einen Abschnitt macht die Trennung,
Wiedersehn! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß.
O Nisami! — doch am Ende
Hast den rechten Weg gefunden;
Unauflösliches, wer löst es?
Liebende sich wiederfindend."

Und ein eigenhändiger Auszug des Meisters aus Wilhelm Tell" — er scheint eine zwar kürzere, aber nicht weniger treffende Charakterisierung von Beethovens Geschick zu bieten — besitzt den kurzen Wortlaut[1]):

„Wer Thränen ärndten will, muß Liebe säen."

---

[1]) *Nohl* a. a. O., S. 117. Dieser wußte nicht, welchem Werk das Zitat entnommen war, was *Alb. Leitzmann* in seiner Besprechung des 4. Bandes von „L. v. Beethovens Leben" (*Thayer-Riemann*) in der „Deutschen Literaturzeitung" feststellte.

Nachwort und Nachtrag.

Vielleicht wird mir einer oder der andere, der mit mir den Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“ nachgefolgt ist, die Frage vorlegen mögen, zu welchem Zwecke ich denn auch die nebensächlichsten Umstände zur Erklärung des Liebesbriefs und zur Verlegung desselben ins Jahr 1812 mit Heranziehung — wie ich wohl meine — auch der geringfügigsten Kleinigkeit anzuführen für nötig erachtet habe. Ja, es gibt, wie ich mich überzeugen konnte, auch solche — und darunter sicher auch tüchtige Kenner Beethovenscher Musik — die all den Aufwand an Eifer und philologischer Gründlichkeit zur Aufklärung des Problems nicht zu verstehen vermögen. „Ist es denn nicht im Grunde gleich, wann und an wen der glühende Liebesbrief gerichtet ist? Freuen wir uns doch, daß wir solch einen poetischen Erguß des Meisters besitzen, wenn wir die näheren Umstände auch nicht kennen.“ Das ist die Gruppe der Oberflächlichen, die nicht verstehen oder verstehen wollen, daß doch in den meisten Fällen zwischen dem Leben und dem Werk eines Künstlers ein gewisser Parallelismus besteht, daß erst eins im Zusammenhang mit dem andern seine Erklärung findet. Ich habe zwar gerade diesen — im übrigen natürlich ganz allgemein zu nehmenden — Zusammenhang des Biographischen, also hier der Liebestragödie Beethovens mit seinen Arbeiten, nur flüchtig gestreift, bin aber selbst weit davon entfernt, wie ich schon hervorgehoben habe, ihre Bedeutung für sein späteres Schaffen zu verkennen. Das kann eben erst geschehen, wenn wenigstens jegliche Zweifel an dem

Zeitpunkt, wohin sie verlegt werden muß, beseitigt sind, würde indes den mir festgesteckten Rahmen und das Thema meiner Arbeit bei weitem überschreiten.

Dann gibt es noch eine Gruppe, die — ebenfalls ganz allgemein genommen — dem Historiker überhaupt das Recht absprechen möchte, sich in die persönlichen Dinge des Künstlers zu mischen, besonders dann, wenn sie etwas delikater Natur sind oder wenn sie ihn uns in all seiner Menschlichkeit oder gar auf unrechtem Wege zeigen. Ich weiß nicht, wie ich die am besten bezeichnen kann, ob als die der Sentimentalen, Banalen oder Unhistorischen; denn sie vereinigt eigentlich alle drei Qualitäten in sich, indem sie durch sentimentale und banale Anwandlungen einen Mangel an historischem Verständnis offenbart und an geschichtlich Gewordenes den Maßstab eines unbedeutenden X. Y. Z. anlegt. Dadurch, daß sie einerseits die Lebensführung einer bedeutenden Person nach falschen Maßstäben beurteilen, dieselbe andererseits durch Übergehung von für den Charakter der Persönlichkeit unvorteilhaften Umständen beschönigen würden, würden diese Leute, wenn sie Geschichte schreiben müßten, geradezu zu Geschichtsfälschern aktiver und passiver Art werden.

Aus alledem ist zu erkennen, daß wir ein Recht besitzen, uns Klarheit auch über die bewußte Frage zu verschaffen, daß es nicht die leere Wißbegierde ist, die den Beethovenfreund nach der „Unsterblichen Geliebten“ zu forschen drängt.

Was aber die Erwägung auch des kleinsten Details, worauf schon kurz zuvor hingewiesen wurde, betrifft, wie wichtig dieser Umstand schon zur Fixierung des Zeitpunktes ist, an dem der Liebes-

brief abgefaßt wurde, das beweisen nicht bloß die Publikationen der Schriften Thomas-San-Gallis und La Maras, von denen die des ersteren zwar, wie wir sahen, einen großen Teil Positives einschließt, die der letzteren hingegen verfehlt ist, das beweist auch die ziemlich unbestimmte Haltung, die die meisten Musikschriftsteller der Gegenwart ihnen gegenüber einnehmen.

Obgleich ich nun zurzeit des Druckes der ersten Bogen dieser Arbeit der Meinung war, daß ich sämtliche im Liebesbriefe gegebenen Bedingungen durch Belege für das Jahr 1812 und für den Badeort Teplitz erschöpft habe, so ergaben sich doch bei weiterer Vertiefung in die Sache noch ein paar dem Dokumente parallel laufende Tatsachen, die, ob auch die am Anfang dieser Schrift mitgeteilten Beweise längst genügen, doch des Interesses halber noch nachgetragen werden sollen, und das um so mehr, als die wichtigste davon, die hier an erster Stelle gebracht werden soll, einen Einwand, den Th. v. Frimmel in einem Referat über Thomas-San-Gallis Schrift in Heft 10/11 des Jahrgangs XI der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" gegen das Jahr 1812 macht, völlig zu entkräften geeignet ist. „Da ist zum Beispiel", sagt der Referent dort (S. 359), „der ‚grundlose schlechte Landweg', der gar nicht recht zu der Gegend der vielbesuchten böhmischen Bäder paßt; da ist weiterhin die Stelle ‚Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege dasselbe Schicksal' [nämlich liegen zu bleiben. Also waren auch die gewöhnlichen Wege grundlos und schlecht!], eine Stelle, die viel eher auf einen Landweg in Ungarn zu passen scheint, als auf die Straßen bei Karlsbad und Teplitz . . . ."

Ich glaube zwar, daß meine S. 20/21 gegebenen Hinweise auf das Wetter im Jahre 1812 allein diese Bedenken zerstreuen, aber ich möchte trotz alledem nicht verfehlen, einen etwaigen letzten Rest eines solchen zunichte zu machen. Da muß man denn einmal daran denken, daß sich bis kurz vor Teplitz das böhmische Mittelgebirge erstreckt, welches, damals natürlich an und für sich schwerer als heute passierbar, sowohl Esterhazy als auch Beethoven von Prag aus zu durchqueren gezwungen war. Und daß diese Gegend damals wirklich im allgemeinen nicht angenehm zu durchfahren war, das bestätigt Joh. Friedr. Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen geschrieben auf einer Reise nach Wien" (Amsterdam 1810), wo er (allerdings im November 1808) erst über den Weg von Dresden aus über Peterswalde und Aussig klagt: „. . . . der Weg ist hier gerade am abscheulichsten, und muß in jeder Jahreszeit schlecht sein" (S. 111) und später (S. 112) auf die andere Richtungsmöglichkeit zu sprechen kommt: „Man kann den Weg auch über Töplitz nehmen, aber der ist in dieser Jahreszeit noch schlechter und auch etwas um . . . ." Wie mußten aber die Bodenverhältnisse erst in einem so wasserreichen Jahre wie 1812 sein?

Aber daß damals wirklich ein Wagenunfall in jenen Gegenden auch in einem weniger vom Regengott heimgesuchten Jahre nicht ausgeschlossen war, fand ich während meiner Forschungen durch eine Nachricht im „Journal des Luxus und der Moden" (1812, S. 514/5) belegt, die unter der Überschrift „Über die Umgebungen von Töplitz, aus dem Tagebuche eines Badegastes im Sommer 1811" von einem ähnlichen Wagenbruch in der Nähe von Teplitz (bei Karbitz) berichtet. Schließlich sollte

es mich selbst wenig überraschen, wenn eines Tages ein fleißiger Durchsucher von Prager oder überhaupt böhmischen Zeitungen des Jahres 1812, wenn nicht von Beethovens Unfall selbst, so doch von dem des Fürsten Esterhazy eine Spur entdecken sollte.

Der obige Einwand v. Frimmels ist auch sonst noch nicht ganz präzis genug gefaßt. Nicht nur, daß auch die gewöhnlichen Wege nach dem Bade hin grundlos und schlecht waren, sondern weil dies eben der Fall war und weil man es nicht wagen konnte, mit nur 4 Pferden diesen gewöhnlichen, zurzeit aber äußerst gefährlichen Weg zu benutzen, mußte ein anderer verhältnismäßig besserer gewählt werden, der aber dann natürlich, wie ich schon oben, gelegentlich lediglich aus dem Briefe folgernd, schrieb, in einem Umweg bestand.

Wie waren aber nun die Postverbindungen zwischen Prag und Teplitz beschaffen? Darüber gibt uns jene (S. 23) schon herangezogene Schrift aus dem Jahre 1815/6 einen genauen Aufschluß:

> „Da hat man dreyerlei Straßen nähmlich die allgemeine Poststraße über Strzedokluck, Schlan, Budin, Lowositz und die besondere, welche erst im Jahre 1798 eigends zur Bequemlichkeit der Kurgäste eingeleitet worden ist, über Strzedokluck, Schlan, Laun, Merschowitz bei Bilin. Durch diese Straße gewinnt der Fahrende nicht nur eine ganze Post mehr Chaussee, sondern vermeidet auch in der letzten Post den ganzen Weg über die Paskopole, als den höchsten Theil des Mittelgebürges. Noch giebts eine dritte Straße von Prag, welche die Fuhrleute und Lohnkutscher fahren, nähmlich über Lieben, Kletzan, Neudorf, Weldruß, Budin, Sirschkowitz, gleich links ohne

Lowositz zu berühren in die Paskopole und so nach Teplitz. Die Postanlage in Merschowitz ist so wie die in Arbesau bloße Unterlage zur Bequemlichkeit der Badereisenden, und ein Filial der Poststation Lowositz, bis der wirkliche Postkurs mit der ordinairen Briefpost und Diligence diesen Weg nehmen und von Laun aus eine förmliche Chaussee gebaut seyn wird, an der man gegenwärtig auch schon arbeitet, die dann Prag mit den Bädern Teplitz und Karlsbad auf eine leichte Weise verbinden wird."

Die dritte dieser Straßen, „welche die Fuhrleute und Lohnkutscher fahren", kam also für die Beförderung durch die Post überhaupt nicht in Betracht. Sie ist demnach hier von vornherein auszuschließen. Bedarf es nun überhaupt noch der näheren Erklärung des Postwegs in Verbindung mit dem Liebesbrief, wenn wir uns die ganze Gegend einmal vor Augen führen? (S. die am Schluß beigefügte Karte.)

Von Prag über Schlan und Lobositz ging also der allgemeine (gewöhnliche!) Weg, der aber über die Paskopole (auch Paschkopola genannt) führte, die natürlich in regnerischer Zeit als höchster Punkt des Mittelgebirges mit gutem Grund gefürchtet war. Diese Route hatte Fürst Esterhazy genommen: „Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen [!] Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier —." Beethoven benutzte den andern Weg, der von Schlan aus über Merschowitz (südlich vor Bilin) führte und damit „nicht nur eine ganze Post mehr Chaussee" gewann, sondern auch nur das westliche Ende des Mittelgebirges kreuzte. Und trotzdem hatte Beethoven das Unglück mit dem Wagen.

Die Verkehrswege nach Teplitz scheinen sich

überhaupt allgemein keines guten Rufes erfreut zu haben. Damals haben ein Dutzend Jahre natürlich keinen großen Unterschied ausmachen können; so dürfen wir ein paar Zeilen aus jenem schon oben erwähnten anonymen Büchlein vom Jahre 1798, betitelt „Beschreibung von Teplitz in Böhmen“ ruhig als wenigstens im großen ganzen auch auf das Jahr 1812 passend hinnehmen. Gerade deshalb, weil sie zur Entschuldigung für die mangelhaften Wege geschrieben sind, ist auf die Tatsächlichkeit des Übels zu schließen, und der nachdrückliche Hinweis auf die Straße über die Paskopole, die Esterhazy passierte, wird beim Lesen besonders bemerkt werden.

„Zwar wird in den meisten Badebeschreibungen“, so heißt es dort S. 159, „der üblen Straßen und Zugänge immer sehr rühmlich gedacht und sie sogar zu einer beytragenden Vorbereitungskur erhoben. Wenn man diese günstige Wendung und Erhebung eines Übels eben nicht ganz verwerfen, und wenigstens für Verstopfungskrankheiten zulassen will: so ist man doch nicht geneigt, hier den üblen Straßen eine Lobrede zu halten. Die Straße von Prag durch Lobositz über die Paskopole, und diese [von Dresden über Peterswalde] über den Geyersberg sind allerdings sehr arge Wege, deren vollkommene Besserung sich nicht leicht erachten läßt; diese haben jedoch die neuen Reléen [1]) um vieles vermieden, und werden bey der bevorstehenden Anlegung der wirklichen Chaussee gänzlich entfernt werden. Die um Teplitz selbst waren ehedem auch sehr schlecht,

---

[1]) Dies bezieht sich auf die interimistischen Postanlagen zu Merschowitz und Arbesau.

und man konnte, ohne sich ewigen Stössen auszusetzen, nicht leicht aus der Stadt fahren ....‘

Nun über die von Beethoven durchquerte Gegend noch einige letzte Bemerkungen.

Vor mir liegt eine „Charte von Boehmen....“, gezeichnet von K. J. Kipferling und veröffentlicht zu Wien im Jahre 1806 (darnach auch die am Schlusse beigegebene Zeichnung). Im Briefe heißt es folgendermaßen: „.... auf der vorlezten Station[1]) warnte man mich bej nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur....“ und dann folgt der Bericht von dem Unfall. Diese vorletzte Station war also, wie die Karte zeigt, Bilin, oder vielmehr das kurz davor gelegene (hier nicht erwähnte) Merschowitz, und der Wald ist daselbst auch kurz vor Teplitz sichtbar, wo demnach der Wagenbruch stattfand.[2]) So findet auch diese Kleinigkeit wieder ihre befriedigende Bestätigung.

Daß Beethoven von einem „bloßen Landweg“ sprechen konnte, geht bei einem genauen Vergleich der beiden S. 115—118 herangezogenen Stellen

---

[1]) *Thayer* und *Nohl* haben hier „letzten“. Die Richtigkeit obiger Schreibweise wurde mir aber nicht bloß von Prof. *A. Leitzmann*, dem Herausgeber von „Beethovens Briefen“ (Leipzig 1910), sondern auch von der Verwaltung der Königl. Bibliothek zu Berlin, wo sich das Original des Briefes gegenwärtig befindet, freundlicherweise bestätigt. Übrigens kann auch die Leseart der ersteren, wenn sie auch nicht präzis genug ist, nicht anders als in unserem Sinne verstanden werden.

[2]) Sollte Beethoven jedoch, indem er die Worte „auf der vorlezten Station“ nach einem ungenauen Sprachgebrauch anwandte, von der Endstation Teplitz ganz absehend, mit dem obigen Ausdruck nicht Bilin (Merschowitz), sondern, was nicht unmöglich ist, Laun gemeint haben, so könnte der Unfall auch zwischen diese beiden letzteren Stationen zu verlegen sein. Die ganze Gegend, die in waldreichen Ausläufern des Mittelgebirges bestand, würde dem auch nicht widersprechen.

deutlich hervor: Im Jahre 1798 stand die Anlegung der Chaussee bevor, 1815 arbeitete man „schon" daran. Und das findet auch seine Bestätigung durch ein paar Worte in einer anderen anonymen zu Leipzig und Teplitz 1811 herausgekommenen Schrift, betitelt „Beschreibung von Teplitz und seinen pittoreskischen Umgebungen", wo die Rede von der Eröffnung der schönen Chaussee nach Peterswalde ist, „welche bis Laun fortgeführt werden, und von da nach Prag und Carlsbad führen soll" (S. 4). Von Schlan bis Laun bestand demgemäß — überhaupt also von Prag bis Laun — schon früher[1]) eine Chaussee, während von Laun bis Teplitz sowie von Schlan über Budin nach Teplitz eine bloße Landstraße, „bloßer Landweg", führte, so daß die Bemerkung den Tatsachen entspricht, daß der Fahrende über Laun eine Post Chaussee mehr gewann (S. 115).

Ein paar nähere zeitgenössische Aufschlüsse über den Weg von Bilin nach Teplitz sollen die Gegend von der „vorletzten Station" ab näher charakterisieren. Ich finde hierüber keine präzisere und zugleich anschaulichere Darstellung als die eines Anonymus in einer „Beschreibung von Töplitz und den umliegenden Gegenden und Orten . . . ." (Töplitz 1808), obgleich da natürlich die umgekehrte Richtung — von Teplitz nach Bilin — eingehalten ist. Es heißt da S. 35/6:

> „Der Weg [!], der von Tòplitz dahin [nach Bilin] führt", „geht durch das Bilinerthor über den Wacholderberg, links an der obern Berg-

1) Bereits nach dem Büchlein vom Jahre 1798, dem übrigens der Verfasser des anderen, von Z . . . . . n, den S. 115/6 mitgeteilten topographischen Bericht, indem er ihn allerdings dem Jahre 1815 entsprechend abänderte, entnahm.

schenke vorbei, und dann gerade fort. So unbequem die Straße [d. i. natürlich keine Chaussee; denn zwischen Landstraße und Chaussee wurde, wie noch heute ein Unterschied, früher ein noch größerer gemacht] ist, so unterhaltend sind die Naturscenen mit den umherliegenden Dörfern und Kirchen, welche sich dem Auge darstellen. Links sieht man in einer Entfernung das dem Erzbischof zu Prag gehörige Schloß Schwaaz, nebst der daselbst befindlichen Pfarrkirche, und zugleich die Ruinen von einem ehemaligen Nonnenkloster. Je näher man Bilin kommt, desto mehr verliert sich die Aussicht, weil die Straße immer merklicher abwärts läuft . . . .“

Auf jenem Wacholderberg, der sich südwestlich von Teplitz in der Richtung von Norden nach Süden erstreckt, muß sich nach alledem Beethovens nächtliches Abenteuer ereignet haben. Das Wichtigste, was unser schon mehrfach befragter Gewährsmann C. H. F. v. Z . . . . . n über die damalige Beschaffenheit dieses Basaltberges eingehend berichtet, soll hier auszugsweise noch mitgeteilt werden:

„Wenn man den Wachholderberg besteigen will, so hat man mehrere Wege dahin: Der erste nimmt an der Mauer des fürstlichen Gartens seinen Anfang, der zweite und mittlere ist näher als alle die andern, aber steiler und beschwerlicher,[1]) der dritte fängt an der Seite des fürstlichen Gartens an, da wo die Prager Chaussee auf-

[1]) In der eben vorhin herangezogenen kleinen „Beschreibung von Töplitz“ (1808) ist dieser mittlere folgendermaßen beschrieben: „Etwas näher aber unbequemer als die zwei Fußsteige, ist der zwischen diesen beiden befindliche Fahrweg [!].“

hört,[1]) mit der Gartenmauer parallel zu laufen.... Der Berg.... schließt die Stadt Teplitz in einem beträchtlichen Umfange ein, und liegt derselben südwestlich, so daß Teplitz sich an dessen Abhange gleichsam herumzieht..... Er zieht sich von allen Seiten allmählig in die umliegende Gegend herab. An der Westseite ist der Abhang größtentheils mit Feldern bedeckt, und erstreckt sich das Erzgebirge, ein Eichenwald bedeckt seine nördliche, sowie ein Nadelholzwald seine südliche Seite; mit unter und besonders auf seiner höchsten Spitze ist er ganz kahl. Ein wenig unter seiner Spitze etwas südwestlich liegt die obere Bergschenke....“

Noch sollen ein paar nachträgliche Erwägungen, die sich, soweit sie die äußeren Umstände betreffen, ebenfalls mit den Bedingungen des Briefes decken und insofern weitere Stützpunkte bilden, zur Sprache kommen. Was ich oben S. 28 vermutete, daß Beethoven nämlich von Prag aus „spätestens am 4. Juli vormittags“ abgereist sein mußte, finde ich ebenfalls in einem Buche „Prag und seine Umgebungen, dargestellt von S. W. Schiessler“ (Prag 1813, 2. Bändchen, S. 128) bestätigt, wobei wir nochmals[2])

---

[1]) NB. Die „Chaussee“ war damals [1815] erst im Bau begriffen.

[2]) S. schon die dem S. 24 gegebenen Bericht der abgehenden Posten in Teplitz angehängte Anmerkung.

Hier darf ich gleich — nach dem „Topographischen Post-Lexikon aller Ortschaften der k. k. Erbländer“ von Chr. Crusius (Wien 1798) — darauf hinweisen, daß sich meine S. 27 ausgesprochene Vermutung, daß Beethoven binnen 3—4 Tagen von Wien nach Prag gelangt sei, bestätigt: Die Montag Nacht in Wien abgehende Post — sie ging übrigens schon damals täglich — langte in Prag Donnerstag früh an (der 2. Juli, an dem er hier ankam, war ein Donnerstag). Beethoven ist demgemäß am 29. Juni nachts abgefahren.

erfahren, daß Beethoven jeden beliebigen Wochentag Gelegenheit hatte, die Post von Karlsbad nach Teplitz zu benutzen. Es heißt da also:

„Vom 15ten Mai bis 15ten September geht alltäglich um 11 Uhr Vormittags die Post nach den Badeörtern Karlsbad, Franzensbrunn, Eger und Teplitz ab, und kömmt auch täglich von denselben Orten Vormittags hier an."

Daß die Post nun in Teplitz sonst eigentlich nicht schon früh vier Uhr aus Prag anlangte, geht aus Beethovens Brief logisch hervor: Zwischen den Zeilen kann man deutlich das Drängen, mit dem er den Postillion zur Beschleunigung der Weiterreise trotz aller Warnungen vor dem schlechten Wege — mit dem Hinweis auf den Unfall des Fürsten Esterhazy — herauslesen. Und wie eilig er es hatte, nach Teplitz zu kommen, darauf deuten auch in einem langen Brief vom 30. Dezember 1812 an die Fürstin Kinsky ein paar Worte, die sich auf die Durchreise durch Prag beziehen: „. . . . Da ich mich nicht in Prag aufhalten konnte bis diese Angelegenheit [sc. die Bezahlung einer ihm zukommenden Geldsumme durch den Fürsten Kinsky] ganz abgemacht war" . . . .

So erklärt sich aus all diesen letzteren Hinweisen, daß Beethoven, obgleich er sein Ziel zeitiger, als die Post gewöhnlich ankam (dies fand sonst „in der Frühe" statt, s. die Anmerkung zu dem Bericht der abgehenden Posten S. 24), erreicht hatte, dennoch schreiben konnte: „— ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an . . . ." Es lösen sich also sogar scheinbare Widersprüche auf ganz selbstverständliche Art auf.

Noch Eins folgere ich aus der ganzen Art und Weise der Aufsetzung des Liebesbriefes. Es muß

nämlich den, der das Dokument aufmerksam überlesen hat, wundern, daß Beethoven seiner Geliebten nicht sofort schrieb, nachdem er Sonntag den 5. Juli früh in Teplitz eingetroffen war, sondern erst einen Tag bis zu seiner Niederschrift verstreichen ließ. Meiner Ansicht nach ist dies bei dem Ungestüm, mit dem die einzelnen Teile des Briefes aufgesetzt sind, und bei der Eile, die er daran setzte, ihn der Adressatin zukommen zu lassen, lediglich dann verständlich, wenn man der Ansicht Raum gibt, daß er erst am späten Abend des Sonntag oder, da das Austragen der Briefe an diesem Tage sicher nicht vorgenommen wurde, gar erst am frühen Morgen des Montag Nachricht von ihr erhielt.[1])

Nachdem mich die weitere Vertiefung auf diese nachträglichen Zusammenhänge des Liebesbriefes mit außer ihm liegenden Umständen sowie auf daraus abzuleitende Folgerungen hingewiesen hat, bin ich selbst überzeugt, daß Zeit und Überlegung noch manche Parallelismen zutage fördern werden, daß wir vielleicht auch nach und nach mehr Hindeutungen auf die „Unsterbliche Geliebte" selbst erlangen werden.

Das eine wird aber derjenige, welcher wirklich noch einmal darauf Anspruch machen will, die Richtige gefunden zu haben, beobachten müssen, daß ebenso „philologisch genau," wie jetzt schon alle äußerlichen Details auf den Liebesbrief, eben diese sowie alle von dem Schreiben eingeschlossenen psychologischen Einzelheiten auf die betreffende Dame passen müssen. Jede künftige „Unsterbliche Geliebte", die den vielen Anforderungen nicht gerecht werden wird, wird von der kritischen Forschung

---

[1]) Die Post aus Karlsbad kam (wenigstens 1815) abends 9 Uhr an. (Nach dem Büchlein über Teplitz von v. Z . . . . n.)

abgelehnt werden müssen. Jede „Lösung“ des Problems, die die Identität einer bestimmten Persönlichkeit mit der „Unsterblichen Geliebten“, losgelöst von den bisherigen sicheren Erkenntnissen und statt dessen eingehüllt in den Nebel phantastischer Hypothesen und willkürlicher Entstellungen, beweisen soll, muß aus den Grenzen exakter Wissenschaft in das Gebiet des Romans oder Feuilletons verwiesen werden.

Obgleich ich mich nun dem Liebesbriefe gegenüber der größten Objektivität beflissen zu haben meine, so ist doch das Problem zu schwieriger Natur, als daß man jeglichen Irrtum umgehen könnte. Wenn daher einer oder der andere Spezialforscher auf irgend welche Unrichtigkeiten oder Versehen in der vorliegenden Schrift stoßen sollte, so würde ihnen keiner für die Mitteilung derselben zu größerem Danke verpflichtet sein, als ich es selbst in aufrichtigster Weise wäre. Aber von noch größerem Nutzen scheinen mir derartige Beanstandungen bei Gelegenheit von Besprechungen einer Schrift in Zeitschriften zu sein — ich bitte, mir dabei zu glauben, daß ich diese Bemerkung wirklich aus lauterem Grunde mache, nicht, um durch die Blätter Stimmung für das gegenwärtige Werkchen machen zu lassen —, da dies wohl der beste Weg ist, durch Vergleichung der verschiedenen Ansichten die am richtigsten scheinende herauszuschälen und nicht bloß in den Grundgedanken, sondern auch in den Nebenfragen eine Klärung herbeizuführen. Der Einsichtsvolle wird, durch die bessere Meinung überzeugt, nicht hartnäckig auf seinem Standpunkt verharren und seine subjektiven, nicht genug fundierten Gründe der Wissenschaft zuliebe anderen sicherer gestützten aufgeben.

Von den für die vorliegende Arbeit nur interessierten Lesern möchte ich aber gern hoffen, daß sie geduldig meinen Streifzügen in eine der interessantesten Epochen aus dem Leben Beethovens mit auch nur einem kleinen Teil der Hingabe und Freudigkeit, die ich selbst während meiner Studien dafür empfand, gefolgt sind.

II. Nachtrag.

Nachdem die vorliegende Schrift soweit gefördert war, daß die Herausgabe unmittelbar bevorstand, trat der unerwartete Fall ein, daß ein weiterer Brief Beethovens an seine Geliebte zutage gebracht wurde. Das erste Augustheft der „Musik" (1911) enthielt außer dem Faksimile des alten auch das des neuen Schreibens, das einen Tag nach der Absendung des ersten geschrieben ist, aber wiederum des Jahres seiner Niederschrift ebenso wie eines genaueren Hinweises auf die Unsterbliche Geliebte selbst ermangelt. Das Schreiben lautet:

8. Juli
„Herzliebstes! Nachmittags

Mein Brief ist fort — ich gab ihn noch gestern zur post, und schon Reue erfaßt mich — grimmigste bitterste Reue!! — Daß ich Dir so geschrieben, daß ich die Kümmernisse des Entferntseyns, die innere Zerrissenheit meiner seele — hervorgerufen durch die leidige Trennung Dir, dem Vieltheueren Wesen — so kläglich zu Papier gebracht, das reut mich über die Maaßen. — Kleinmüthig will ich in

Deinen mir [ein Wort schwer leserlich] Augen zu allerletzt erscheinen — Ich weiß, ach vielmehr ich hoffe, daß ferne von mir Deine Blicke nur auf weniger Dich als sich liebenden Menschen fallen können — Doch in Deinen Augen will ich groß dastehen — Göttlich begnadet und deshalb groß, so unverdient auch das Gnadengeschenk Deiner Zuneigung mag sein. — Von anderem stande, umgeben von stolzen Angehörigen, die etwa herabsehen auf mich, drängt es mich Zwiefach zu erweisen, was ich kann u. bedeute im Reiche der Kunst — Ein Generalissimus ist Dein Ludwig — ebenbürtig jedwedem — Ach könnt ich Dir in Tönen sagen, wie sehr Du mein Alles bist — mir wäre leichter — Ein nicht übles thema fiel mir ein u. fangt so an.



Aber die Worte darüber muß ich verschweigen, wenn ich sie auch hinausjubeln möchte — Ich habe Dir mein Portrait gegeben, und Du siehst die garstige Hülle meiner Dir angehörenden seele in einsamen stunden — Ich besitze Dein Bild nicht, und dennoch — ich sehe Dich — mein Ohr läßt Deine stimme erklingen, u. oft[m]als frage ich mich, es ist ein Traum — oder ist es Wirklichkeit? —

Ach wäre es bald wahr, so wahr als Dich treuehrlichst liebt

Dein Göttinverlassener

Ludwig."

In demselben Heft der „Musik", in dem der vorstehende Brief vom 8. Juli publiziert wurde, ist ein Aufsatz Paul Bekkers enthalten, der die Liebesbriefe nunmehr mit Sicherheit ins Jahr 1801 verweisen zu müssen glaubt.[1] Das Einzige, was Bekker für dieses Jahr in die Wagschale zu werfen hat, ist das in dem Schreiben eingeschlossene Notenzitat, dessen Entstehung wirklich in jene Zeit zu setzen sein mag. Wenn nun Beethoven davon schreibt: „Ein nicht übles Thema fiel mir ein ....", so könnte damit ein augenblicklicher musikalischer Einfall gemeint sein. Das ist hier indes unbedingt ausgeschlossen; denn dann müßte das Thema — mit Rücksicht auf den Begleittext — die Schreibweise für Gesangsnoten besitzen. Weil es hier für die Violine notiert ist, muß man auf jeden Fall annehmen, daß man es mit einer bereits fertigen Komposition zu tun hat, wobei es indes ganz unbestimmt ist, ob sie erst zur Zeit der Niederschrift des Briefes oder bereits Jahre vorher fertig gestellt worden war. Bei der Anzahl der Belege, welche die Briefe mit Sicherheit ins Jahr 1812 hineindrängen, muß man aber weiter der Ansicht beipflichten, daß hier das Wörtchen „einfallen" in der Bedeutung des Wiederindensinnkommens gemeint ist, was auch durch den Einwand Bekkers nicht umgestoßen wird, daß eins der älteren Beethovenschen Werke seiner Geliebten sicher zu geläufig gewesen wäre, als daß er ihr ein

[1]) Eine ausführlichere Entgegnung auf Bekkers Aufsatz von meiner Feder enthält die „Neue Zeitschrift für Musik" vom 31. August 1911. Verf.

Thema aus einer alten Komposition — es entstammte dem Streichquintett Op. 29 — mitgeteilt hätte. Man darf aber doch vielleicht die Annahme vertreten, daß die Adressatin keine Wienerin war, und wenn sie schon eine große Anzahl seiner Werke gekannt haben mag, so wird das wohl in der Hauptsache mit seinen Klavier- und Gesangskompositionen der Fall gewesen sein — ob aber auch mit dem genannten Streichquintett, das darf mit Recht stark in Zweifel gezogen werden.

Betrachtet man den neuen Brief nun einmal auf seine Gefühlswerte hin, so fällt im ersten Moment sein Zusammenhang mit dem ersten Briefe auf. Weshalb im zweiten gerade Beethovens Selbstbewußtsein so mächtig in den Vordergrund tritt, geht zum Teil aus dem Anfang selbst hervor und bedarf keiner näheren Erklärung. Braucht man nun erst noch auf die Analogie zu dem dritten Briefe an Bettina hinzuweisen (dessen Inhalt, wenn vielleicht auch die Form von der Adressatin selbst stammt, im großen Ganzen bestimmt der Wirklichkeit entspricht)?

Eins erscheint mir aber als das Allerwichtigste an dem neuen Brief: Das Wort „Generalissimus“ spielt darin eine ganz besondere Rolle. Bisher schien dasselbe zum erstenmal in der Korrespondenz Beethovens im Jahre 1814 angewandt worden zu sein. Es sind nämlich eine ganze Anzahl äußerst ausgelassener Briefchen des Meisters an den Wiener Verleger Sigismund Steiner, der im Jahre 1810 alleiniger Besitzer der k. k. chemischen Druckerei geworden war, bekannt geworden. Darin — das erste stammt vom 4. Juni 1814 — bezeichnete sich nun Beethoven selbst mit „Generalissimus“ (auch „Obergeneral“), Steiner nannte er „Generalleutenant“, und

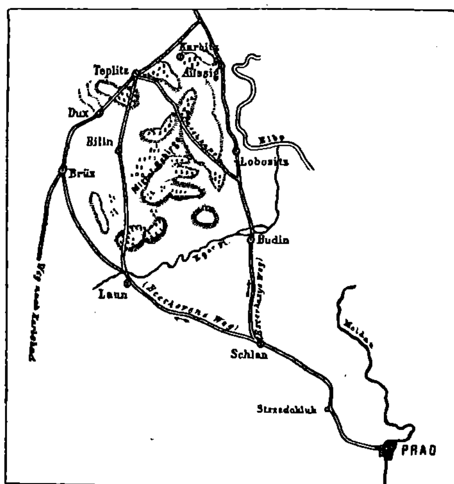
dessen Angestellte betitelte er mit entsprechenden anderen militärischen Bezeichnungen. Welcher Zusammenhang auch immer, ob nur ein loser oder ein mehr innerer, zwischen den Anwendungsformen im zweiten Liebesbrief und in den Billetten an den Wiener Stecher bestehen mochte, das eine darf als ausgeschlossen angenommen werden, daß Beethoven sich des Wortes „Generalissimus" schon über ein Dutzend Jahre vorher bedient haben soll, wie Bekker es mit Heranziehung des Jahres 1801 hinstellt. Einer einzigen Stelle aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 9. Oktober 1811 — also $^3/_4$ Jahr vor der Niederschrift der Liebesbriefe — ist hier noch zu gedenken. Nachdem Beethoven dort bereits vorher erzählt hat, daß der Erzherzog Rudolf, sein Schüler, Primas von Ungarn werden solle, fährt er weiter fort: „General soll er werden, was man ja bald (Sie wissen) versteht, und ich Generalquartiermeister bei der Bataille, die ich aber nicht verlieren will. . . ." Scheint es nun nicht, als ob zwischen all diesen militärischen Titeln eine innere Verbindung der Art herzuleiten ist, daß Beethovens Meinung von den Ansprüchen, die man an einen Soldatengeneral stellt, eine ziemlich abfällige ist, daß ein „Generalissimus" der Kunst in seinen Augen vielmehr auf einziger, unerreichbarer Höhe steht? Wer übrigens mit des Musikers Gepflogenheiten einigermaßen vertraut ist, wird es durchaus als seinem Charakter entsprechend beurteilen, wenn er sieht, daß sich Beethoven eines ihm zwar eindrucksvollen, aber dennoch keinen großen Respekt abzwingenden Wortes immer wieder und zwar je nach der Gelegenheit mit wechselnder Bedeutung gerade auch nach der humoristischen Seite hin bedient. Also auch der neue Brief kann

nach seiner psychologischen Seite hin nur ins Jahr 1812 versetzt werden.

Äußerlicher Anhaltspunkte ermangelt er leider fast ganz. Nur das geht daraus mit Deutlichkeit hervor, daß die Geliebte höheren Standes war, daß somit unsere oben gegen Amalie Sebald gerichteten Schlüsse auf fester Basis ruhen, ferner, daß es die „stolzen Angehörigen“ der Dame waren, die sich der Verbindung der beiden Liebenden entgegensetzten.

Nachdem wir auf so überraschende Weise mit einem hochwichtigen neuen Dokument an die Unsterbliche Geliebte bekannt geworden sind, brauchen wir die Hoffnung noch nicht aufzugeben, daß uns früher oder später einmal volle Klarheit über das Rätsel wird. Vorläufig wird man sich aber wohl gedulden müssen, bis der Zufall dem sich mühenden Forscher den dichten Schleier mit einem verbindlichen Lächeln vielleicht doch noch von der geheimnisvollen Stelle ziehen wird. Aber eben nur: Vielleicht!

Geschrieben zum größtem Teil 1909, gedruckt (bis auf den II. Nachtrag) 1910, ausgegeben Ende August 1911.



Zu Seite 115 ff.

Berichtigungen.

S. 38, Z. 8 v. u. ist hinter „hinstellen“ ein Komma zu ergänzen.

S. 44, Z. 11 v. u. ist zu lesen „tändelnden“.

S. 64, Z. 15 v. u. ist hinter „geschickt“ das Wort „wurden“ einzuschalten.

S. 79, Z. 7 v. o. ist „darfst“ zu lesen.

S. 94, Z. 5 v. u. ist „sahen“ zu lesen.

S. 122, Z. 13 v. o. ist „Postillon“ zu lesen.

Zu der zweiten Anmerkung auf S. 61 teilt mir Herr Prof. *A. Leitzmann*-Jena freundlicherweise folgende sehr plausible Erklärung mit: „Der Götter Huld“ ist Subjekt, das Komma nach „geben“ ist also zu tilgen und das von Beethoven „sollt“ geschriebene Wort apostrophiert zu denken.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Reitmotive.

Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst.

Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Carl Loewe und Notation sämtlicher Reitmotive.

Von

Dr. Leopold Hirschberg.

Musikalisches Magazin, Heft 40.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1911

Seiner Durchlaucht

Heinrich XXVII.

Erbprinzen Reuß jüngere Linie, Regenten der Fürstentümer Reuß

ehrerbietigst gewidmet

vom Verfasser.

Inhalt.



I.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Wagner Carl Loewe am höchsten von allen zeitgenössischen Tondichtern verehrte. Seltsamerweise ist dieser ungemein wichtigen Tatsache noch nirgends mit dem ihr gebührenden Nachdruck Rechnung getragen worden. Selbst wenn wir keine authentischen Zeugnisse Wagners hierüber besäßen (es wird von ihnen nachher die Rede sein), müßte die innere, seelische Verwandtschaft beider Meister als einwandfreier Beweis der eben aufgestellten Behauptung gelten. Trotzdem es sicher ist, daß Wagner nur einen relativ sehr geringen Teil von Loewes Werken gekannt hat, so genügten ihm doch schon diese wenigen, um sich zu ihm in einer Weise hingezogen zu fühlen, ihm eine Verehrung darzubringen, wie man sie sonst bei ihm für andere vergeblich sucht. Beethoven, Schubert und Weber waren dahingegangen, als Wagner noch ein Kind war. Dem ehrwürdigen Meister Spohr trat er im ganzen nur wie einer Reliquie aus großer, alter Zeit entgegen, wiewohl ihn dessen Eintreten für seinen „Fliegenden Holländer“ mit inniger Freude erfüllte. Mit

Schumann und Mendelssohn hatte er wenige Berührungspunkte; wie er über Meyerbeer dachte, ist allgemein bekannt. Der Kunst des Hector Berlioz blieb er zeitlebens ziemlich fremd, und selbst Lißt konnte ihn, da diesem als Ausländer doch das reindeutsche Element in seinen Tonschöpfungen fehlte, im wesentlichen nur als persönlicher Freund fesseln, der allerdings seinerseits Wagners Werken das tiefste Verständnis entgegenbrachte.

Brendel (Geschichte der Musik, Leipzig 1878, S. 532) u. a. betrachten Spohrs Oper „Die Kreuzfahrer" aus der rein äußerlichen Tatsache, daß hier zum erstenmal die Einteilung in Nummern verlassen und durch Szenen ersetzt ist, als eine Art Vorläufer von Richard Wagners Kunstwerk. In dieser langweiligsten und unoriginellsten aller Spohrschen Opern lebt aber kein Hauch Wagnerschen Geistes. Letzterer hat offenbar von dem Werke in diesem Sinne auch gar keine Notiz genommen, da er es andernfalls in seinem Nachruf an Spohr doch wenigstens flüchtig erwähnt hätte. Aber Wagnerscher Geist — wenn es erlaubt ist, mich der Kürze halber so auszudrücken — weht in den Balladenschöpfungen Carl Loewes. Denn diese Stoffe gehören zum großen Teil der Welt des Mythos und der Sage an, die Wagner als den Grundpfeiler seines eigenen Werkes hinstellt.

Bevor wir eingehender über die geistigen und künstlerischen Bande, die Loewe und Wagner fesseln mußten, handeln, wollen wir Wagners Äußerungen über Loewe zusammenstellen. Sie sind zwar sämtlich von dem ersten der Loewe-Forscher, Dr. *M. Runze*, in seiner vorzüglichen Loewe-Gesamt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) abgedruckt, dort aber an so verschiedenen Stellen zerstreut, daß ihr

Aufsuchen mühevoll ist. Von seinen Bayreuther Erlebnissen im Sommer 1875 berichtet zunächst *Eugen Gura*:[1])

„Nachdem zuletzt sich ein Gespräch über musikalische Deklamation entwickelte, wobei auch die Rede auf *Weber* und *Marschner* kam, berührte er zuletzt, als eigenartigen Meister *Carl Loewe*. Als er von andern Anwesenden vernahm, daß ich in Leipzig seit 1870 Loewes Balladen öffentlich sänge, eilte er an seine Bibliothek und brachte einen sorgfältig gebundenen Querfolioband herbei. Er enthielt die Balladen *Loewes* aus dessen erster Periode vom Edward angefangen. Wagner stellte sogleich den Band aufs Klavierpult und sprach mit Eifer eingehend über einzelne Balladen. Gleich Edward bezeichnete er als ein Meisterstück, groß in seiner Charakteristik, tragischen Gewalt und meisterlichen Deklamation. In seinem Feuereifer schob er alsbald den Klavierspieler Josef Rubinstein zur Seite und setzte sich selber an den Flügel, obzwar bekanntlich Klavierspiel nicht seine starke Seite war, und begleitete selber den Edward mit der Bemerkung; Dieses Stück kann mir kein Klavierspieler der Welt zu Dank spielen: so wie ich in dieser Ballade lebe, das können mir wohl wenige nachfühlen. Ich begann also meinen Vortrag. Als ich in der Mitte des Stückes ungefähr zwei der bekannten Oh-Ausrufe unterdrückte, indem ich die auf Oh entfallende Note mit dem vorgehenden Text zusammenzog, hielt *Wagner* inne, mit der Frage: Warum übergehen Sie diese Ausrufe? Ich bemerkte, daß ich das bisher gethan hätte, in der Meinung, die allzuhäufige Wiederholung dieses Oh! könnte die Hörer ermüden. Nein, nein! rief er heftig, darauf kommts mir gerade an! Diese Ausrufe müssen alle kommen, wie sie dastehen; nicht ein einziger darf unterdrückt werden! — Ich ließ mir diese Mahnung für alle Zeit gesagt sein, und sang den Edward mit allen Ohs zu Wagners Zufriedenheit zu Ende. Hierauf mußte ich ihm noch „Herr Oluf" und „Erlkönig" vorsingen, Josef Rubinstein begleitete. Wagner kam dadurch in die glücklichste Stimmung, so daß er zuletzt die für hohe Stimme komponirte „Walpurgisnacht" selbst mit wahrem Feuereifer markirte. Wagner sprach hierauf noch eingehend und liebevoll über Loewe und schloß mit den Worten: „Ja, das ist auch einer von den Meistern deutsch und echt!"

---

[1]) Loewes Balladen, Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel), Bd. 3, S. VI.

Lilli Lehmann [1]) erzählt nicht minder begeistert:

— — „Es war mir eine Erlösung, daß ich endlich die Walpurgisnacht vor meinen Augen hatte und darin diejenige Ballade erkannte, die uns *Richard Wagner* selbst immer vorgesungen und sogar selbst spielte, so schlecht es war, weil Josef Rubinstein es nicht gleich vom Blatte so abspielte, wie er wünschte. Richard Wagner legte ganz besonderen Werth gerade auf diese Walpurgisnacht und meinte, daß es schade wäre, daß sie nie gesungen werde; es läge eine ganz kolossale Wirkung darin und sei eines der besten Werke Loewes. Wie oft sprach er davon! In meinen Erinnerungen an Bayreuth erwähnte ich schon, wie sehr Richard Wagner gerade diesen Meister der Balladen schätzte: Eugen Gura mußte fast jeden Abend einige davon singen auf des Meisters direkten Wunsch; er hörte mit der größten Andacht zu und konnte sich förmlich ereifern, wenn er darüber sprach und uns Erklärungen machte."

Von *Julius Hey* [2]) hören wir:

„Wagner hatte einmal in engerem Beisammensein zu seinen Schülern gesagt: Kinderchen, Ihr denkt immer, Schuberts Erlkönig ist der beste. Dem ist nicht so! Hier ist einer, der noch viel besser ist, — es ist der von Loewe. Schuberts Erlkönig ist nicht so ganz wahr, aber Loewes Erlkönig ist wahr!"

Und zum Schluß möge noch *Hans v. Wolzogen* [3]) sprechen:

„Solch ein lebensvolles, unbedingtes, naives Talent, in seiner Art echtdeutsch, in seiner Aeußerung grundehrlich, das war ihm *Carl Loewe* als Balladenmeister. Gern sang er uns selber Loewesche Balladen mit unnachahmlichem Ausdrucke vor, besonders den schaurigen Edward, die phantastische Elvershöh und die selten gehörte dämonisch-lustige Walpurgisnacht. Wie sich da aus dem schlichten Naturtone der musikalisch beseelte Sprachausdruck mit energischen Accenten zum ergreifenden und erschütternden Pathos, ohne jede aufgetragene Pathetik und Rhetorik, natürlich steigerte, dies war ein lebendiger Beweis für die Eigenart und Macht der deutschen Sprache, durchaus verwandt demjenigen, den Wagner uns in seinen eigenen dramatischen Werken geliefert hat."

---

[1]) A. a. O. Bd. 8, S. VIII.

[2]) A. a. O. Bd. 11, S. XXXXIV.

[3]) Erinnerungen an Richard Wagner. Neue Ausgabe. Leipzig, Reklam. S. 32.

Mehr bedarf es nicht. — Welcher Tonmeister — so fragen wir — kann sich, Beethoven ausgenommen, einer gleichen enthusiastischen Anerkennung von seiten Wagners rühmen? Leider hat es das Geschick nicht gefügt, daß sich beide Männer persönlich im Leben begegneten; und wir wissen auch nicht, wie Loewe über Wagner urteilte. Aber wir können es uns denken. In Stettin, der unkünstlerischsten Stadt, die zu denken war [1]), wackelten die Perrücken der Großkaufleute genau so wie in Zürich. Und während er in Stettin in harter Arbeit den Abc-Schützen des Gymnasiums Takt und Noten eindrillen mußte, schuf Loewe, nur von wenigen verstanden, von diesen aber, wie z. B. von Ludwig Giesebrecht, hoch verehrt — in der Stille ein Werk deutscher Kunst nach dem andern. Ihm hatte die Natur nicht die zähe Widerstandskraft Wagners verliehen; er konnte nicht, da er für eine Familie zu sorgen hatte, die Bürden seines Amtes so souverän abwerfen, wie sein großer Zeitgenosse. Aber im Stillen, im Innern, da mag er dem durch hundert Meilen von ihm Getrennten zugejubelt haben! Traten doch alle die Reckengestalten, all die Geister und Wunder seiner Balladen ihm in den Schöpfungen des andern leibhaftig entgegen!

II.

In einem Aufsatz „Vorwagnerischer Feuerzauber“ [2]) werde ich dartun, wie die Chromatik des Logemotivs, zur Schilderung flackernden Feuers, von keinem so genial vorgeahnt und durchgeführt worden ist, wie von Loewe. Die dort gegebenen

---

[1]) Das Imperfectum deutet zur Genüge darauf hin, daß hier nur das Stettin der 40er und 50er Jahre gemeint ist.

[2]) „Die Musik“.

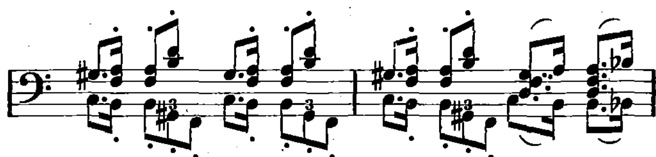
zahlreichen Beispiele legen zur Evidenz dar, wie beide Meister, voneinander völlig unabhängig, einen analogen Vorgang in ähnlichster, ja gleicher Weise darstellen. Die ihnen innewohnende Schöpferkraft, nennen wir sie mit A. B. Marx das „Urphänomen des Tonlebens", leitet sie unwillkürlich und selbstverständlich auf den gleichen Tonausdruck hin. Wir wollen heute dieses Gebiet des künstlerischen Parallelismus, der mit Reminiszenzen-Jägerei natürlich nicht das mindeste zu schaffen hat, durch eine wie mich dünkt, besonders charakteristische Motivgruppe, erweitern: die Reitmotive. Wagner selbst hat sich bekanntlich dagegen gewehrt, den Begriff der „Motive", mit denen unberufene Erklärer in kläglicher Weise wirtschaften, in die Musik „eingeführt" oder gar „erfunden" zu haben. Alle großen Tondichter arbeiten damit und so wenden wir die Bezeichnung auch unbedenklich auf Loewe an.

In *Wagners* Worttondramen finden wir zwei Reitmotive von höchster Charakteristik und dabei vollständiger Verschiedenheit. Das erste ist das berühmte, im dreigeteilten Takt einhersprengende Reitmotiv in der „Walküre":



das andere, das Reitmotiv der Kundry im „Parsifal", braust uns im zweigeteilten Takt entgegen:





Außer dem rhythmischen Unterschiede haben wir noch einen tonalen; das erste Motiv ist ein gebrochener Akkord, das zweite ein hartnäckiges Fortschreiten in chromatischen Tönen. Beide aber haben das gemeinsam, daß sie nicht rein-menschlichen, sondern übermenschlichen Wesen angehören, somit in die Geisterwelt (um es kurz auszudrücken) zu verweisen sind, und daß als Reittiere Rosse benutzt werden.

Wenn wir uns nun der geradezu überwältigenden Fülle der Loeweschen Reitmotive zuwenden, so müssen wir dieselben, um sie auf ihre Charakteristik hin einwandfrei prüfen zu können, in zwei große Gruppen teilen, die wir die Geister- und die Menschengruppe nennen und gesondert betrachten wollen. Wir werden erkennen, daß eine derartige, vielleicht anfangs zu subtil erscheinende Abgrenzung durchaus erforderlich ist, um in das Wesen dieser Meistergebilde ganz einzudringen. In beiden Gruppen finden wir den zwei- und dreigeteilten Takt. Aber in den Reittieren waltet bei Loewe eine ziemliche Mannigfaltigkeit vor. Außer dem Roß (gleichviel ob es sich um ein wirkliches oder um ein Zauberpferd handelt) finden wir je einmal den Hirsch, das Renntier und den Maulesel. Während wir die Centauren in Anbetracht ihres recht eigentümlichen „Untergestells“ unbedenklich in den Kreis unsrer Betrachtung ziehn werden, lassen wir alle Ritte, die im Zusammenhang mit der Jagd stattfinden (Der

Edelfalk, Der Graf von Habsburg, Die Reigerbeize, Der Schützling, Archibald Douglas) außer acht, weil hier Jagd- und Reitmotive so untrennbar miteinander verbunden sind, daß man einem sich etwa ergebenden Widerspruch schwer entgegnen könnte. Einem höchst sonderbaren Reittiere aber werden wir gleich zu Anfang begegnen, es ist der — Besenstiel.

a) Geistergruppe.

1. Walpurgisnacht (gedichtet von Willibald Alexis). Op. 2 Nr. 3. Wie man dieses unübertroffene Meisterwerk auch betrachten mag, stets werden sich neue Momente darbieten, die die höchste Bewunderung des in ihm waltenden Genius hervorrufen müssen. Hätte Loewe nichts anderes geschrieben, als diese Ballade, er wäre der Größten einer im Gebiete der Tonkunst. Ein Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter, in dessen Verlauf sich die erstere als Hexe entpuppt und mit teuflischem Jubelruf durch den Rauchfang auf dem Besenstiel davonreitet. Ich habe dieses Stück in seiner prachtvollen Chromatik eingehend in dem vorhin erwähnten Aufsatz gewürdigt; hier kommt es auf das Reitmotiv an, welches dem Ganzen den Stempel aufdrückt. Dieses Thema nun kündet schon in seinem eigentümlichen Rhythmus, einem $^4/_8$-Takt, in welchem gewöhnliche mit Triolen-Sechszehnteln unablässig wechseln:



eine Unruhe an, daß man fast mit Sicherheit vermuten kann, Loewe, ein großer Faustkenner,[1]) habe an Mephistopheles Worte gedacht:

„So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht."

Auch das Hexenweib, das der armen, angsterfüllten Tochter immer frechere Antworten gibt, kann diese Unruhe, endlich auf den Blocksberg zu reiten, gar nicht bemeistern. In dem Moment, wo die Tochter nach der Art des Hexenrittes fragt, tritt das holprige Reitmotiv in die Unterstimme der Begleitung und vereinigt sich dann — das einzige Mal im Werke — mit der Oberstimme zum Unisono, wodurch der Tondichter die Bedeutsamkeit des Themas in großartigster Weise hervorhebt:

Lie-be
Mut-ter, wor-auf flie-gen die He - xen zum Berg?

[1]) Er veröffentlichte 1834 einen Kommentar zum 2. Teil des „Faust".

„Lie-bes Kind, auf dem Rau-che von

hei - ßem Werg.“

„Lie-be Mut-ter, wor-auf rei - ten die

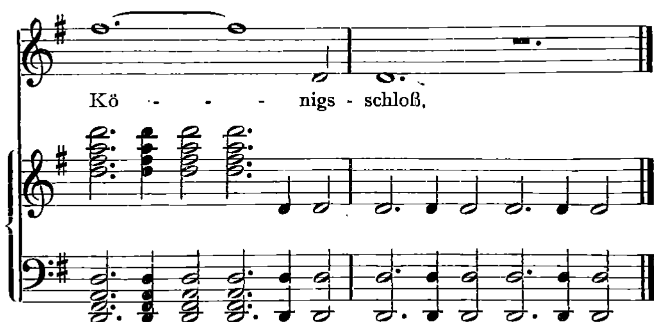
He - xen zum Spiel?" „Lie-bes

Kind, sie rei-ten auf 'nem Be - sen - stiel!"

Daß in diesem Hexenrittmotiv das ganze Reitmotiv der Kundry bereits im Keime enthalten ist, sieht man auf den ersten Blick: Die chromatischen Folgen, der Wechsel zwischen reinen Taktteilen und Triolen, zwischen Legato und Staccato sind vorhanden. Man versteht auch, wie Wagner sich von einem so meisterhaften Bilde, das einem Höllenbreughel alle Ehre machen würde, angezogen fühlen mußte. Der düster-wilde Charakter der H moll-Tonart (wie im Reitmotiv der Walküren) gibt dem Gemälde den Hintergrund. Und wie sich dieses holpernde Thema ändert und wendet, wie es durch alle Oktaven und Tonarten, durch alle Stimmen jagt, wie es in der Molltonart und leise

die Fragen der ängstlichen Tochter, in Dur und laut schallend die Antworten der Mutter begleitet —— dies ersinnen und so ausführen konnte nur ein höchster Genius.

2. Die Spreenorne (gedichtet von Friedrich v. Kurowski-Eichen). Op. 7. Nr. 1. Hier tritt uns als Reiter kein lebendes Wesen, sondern das eherne Standbild des Großen Kurfürsten entgegen. Zu Hilfe gerufen von der Spreejungfrau gegen die Riesen, die das Schloß Nächtens bedrohen, kommt er auf seinem ehernen Rosse daher. Die kolossalen Akkorde im dreigeteilten Takt, welche den gewichtig langsamen Hufschlag des Pferdes zu schildern haben, zeigen uns ein vollkommen anderes Reitmotiv und bilden den Höhepunkt des ganzen Werkes. Man könnte annehmen, daß Loewe bei diesem Tongemälde:



an die ehernen Komtur-Akkorde gedacht habe. Jedenfalls läßt auch dieses Motiv an Charakteristik nichts zu wünschen übrig.

3. Hochzeitlied (gedichtet von Goethe). Op. 20, Nr. 1. In diesem Wunderwerk musikalischer Filigranarbeit, begegnen wir dem gebrochnen Dreiklang im punktierten dreigeteilten Takt, wie in Wagners erstem Motiv, hier aber in fröhlichleuchtendem Dur, der Situation angemessen. Die Veränderung des Hauptthemas zu einem kleinen Reitmotiv der Zwerge:





ist in dieser Ballade nur etwas ganz vorübergehendes, eine der vielen wirklichen Variationen des Grundmotivs, von denen sich jede über eine Strophe erstreckt.

4. Die nächtliche Heerschau (gedichtet von Zedlitz). Op. 23. Auch in dieser Ballade, bekanntlich einem der großartigsten Werke deutscher Kunst, finden wir das Nahen der gespenstischen Reiter nur auf die Dauer einer Strophe beschränkt. Die beiden Hauptthemen, welche das Werk zusammensetzen, sind eine den Trommelwirbel versinnbildlichende, aus einem Schleifer und einem Triller zusammengesetzte Figur, und der französische Präsentiermarsch. Während in allen übrigen Strophen entweder beide oder je eines dieser Themen erklingt, schweigen sie völlig in dieser Reiterstrophe und räumen einem ganz neuen Motive — abermals einem gebrochnen Triolenakkord im staccato:

Alla Marcia vivace.



to - ten Rei - ter her - bei, die blu -

- - - ti - gen al - ten Schwa-dro - - nen, in

Waf - fen man - cher - lei.

willig das Feld, um nach dem Vorüberziehen des magischen Bildes von neuem zu erklingen. In großer Weisheit, um den erschütternden Eindruck dieses Totenrittes nicht zu verwischen, läßt der

Meister das langsame Heranreiten Napoleons sich unbemerkt unter den gedämpften Tönen des Präsentiermarsches vollziehen.

5. Der große Christoph (gedichtet von Friedrich Kind). Op. 34. In dieser Legende galt es den „mit großer Gewalt“ auf pechschwarzem Rosse heranreitenden Teufel zu zeichnen. Bewunderungswürdig ist hier wiederum der dreigeteilte Takt mit punktierten Noten im Staccato, verwendet, aber in ganz anderer Form, indem sich gebrochene Akkorde in bunter Reihe mit diatonischen Folgen ablösen, wobei der Tondichter noch Raum findet, den Hufschlag des Teufelspferdes hören zu lassen. Die Stelle ist so köstlich und das Werk leider noch immer so unbekannt, daß sie im ganzen hergesetzt werden muß:

7 8 9

Mit-ter-nacht, be - dünkt's ihn, als ob die Er-de kracht,

10 11

und sieht auf einem kohl-pech-schwarzen Rosse ei - nen

sf *p*

12 13 14

mohrischen Reiter mit großem Trosse.

3 *f* 3

15 *p* 16 17

Der ge - beut den an - dern, für-der zu

18 *f* 19

ziehn, und rei-tet mit gro-ßer Ge - walt auf ihn,

Welche Schilderung der Modernen mit ihrem kolossalen Brimborium kommt dieser an Einfachheit und treffendster Charakteristik gleich? Was wird, ohne daß besondere Instrumente oder — besser gesagt — Lärmgegenstände erfunden zu werden brauchen, nicht schon durch das Nachschlagen des Basses in Takt 4 und 5 erreicht; man hört das Schlagen des Teufelshufes, man sieht die Funken aus den Steinen sprühen. Und nun die ganz überraschende Deklamation in Takt 7, 9 und 19! Die Erde kracht und das Pferd sprengt gegen den Riesen Offerus, um gleichsam verdutzt sofort zu recourbettieren (Takt 19). Und wer möchte bei dieser mitternächtigen Szene nicht an das Nibelungenmotiv denken?

6. Frau Twardowska (gedichtet von Adam Mickienwicz). Op. 51, Nr. 2[1]). Twardowski, der polnische Faust, besteigt ein ihm von Mephistophel herbeigezaubertes Roß. Ein Mensch auf einem Teufelspferde galoppierend:

Allegretto, non tanto.

Auf den Ren-ner steigt Twar-

dows-ki, rei-tet Schritt und ga-lop-pi-ret,

Hier haben wir kein Nachtgemälde, sondern sind inmitten einer lustigen Zechgesellschaft in einer Schenke; das Ganze atmet fröhlichen Scherz, und im scherzando trabt der Reitersmann.

7. Odins Meeres-Ritt (gedichtet von Aloys Schreiber). Op. 118. Zum Helgoländer Schmiede

[1]) Diese Opus-Bezeichnung ist aus einem handschriftlichen Verzeichnisse Loewes entnommen. Das Werk erschien nicht zu seinen Lebzeiten, sondern ist zum erstenmal in Bd. 7 der Gesamt-Ausgabe gedruckt.

Oluf kommt Odin um Mitternacht, um sich seinen Rappen beschlagen zu lassen und dann nach Norwegen in Windeseile zu reiten. In dieser gewaltigen Ballade, zu der der Meister auf einer Nordlandsreise begeistert wurde, konnte er sich in seinem Lieblings-Motive (denn so können wir nunmehr schon das Reitmotiv nennen) förmlich ausleben. Und so haben wir hier auch drei verschiedene Themen zu unterscheiden, die aber gewissermaßen durch ein geistiges Band miteinander verknüpft sind und auch in musikalischer Hinsicht deutlich ein Fortschreiten vom Kleinen zum immer Größeren erkennen lassen. Wie wir bei Richard Wagner immer wieder und wieder die Kunst bewundern müssen, mit der er aus den allereinfachsten, ja primitivsten Tongebilden durch stets neue Veränderungen und Kombinationen die gewaltigsten Motive erstehen läßt[1]), so werden wir auch seinem Geistesgenossen Carl Loewe unsere Hochachtung nicht versagen, da auch er in gleicher Weise aus Einfachem ganz Gewaltiges bildet. Zunächst tritt markant das ungeduldige Stampfen des Rosses hervor:

Andante maestoso.

Her-aus, her-aus, be-schlag mir mein Roß, ich

[1]) Man denke an die Grundmotive des „Tristan" und des „Ringes" und ihre Ausgestaltung im Laufe der Werke.

muß noch weit, und der Tag ist nah.

Hier haben wir schon im Motive selbst eine Steigerung: die chromatischen Rhythmen in Takt 1 und der ersten Hälfte von Takt 2 erfahren in der zweiten Hälfte des letzteren durch den drei Töne umfassenden Vorschlag eine diatonische Vergrößerung, die in Takt 3 wieder etwas abklingt. Als eine weitere Steigerung im diatonischen Sinne ist im zweiten Reit-Motiv der eiligst zur Höhe fliegende 32tel-Gang aufzufassen, der dann abermals sich verkleinert:

Mein Rappe, der läuft wohl mit dem Wind.

So würde Takt 1 mit der zweiten Hälfte von Takt 2 des ersten Motivs korrespondieren, und Takt 2 mit Takt 3. — Aber erst im dritten Reitmotiv, das nun zur Schilderung des wirklichen Rittes dient:

f 1

Der Rap - pe schießt fort ü - ber

sf 3 3 3 sf

3 3 3

2

Land und Meer 3

sf sf sf

4

sf sf sf

tritt der gebrochene Dreiklang hervor, ähnlich wie in Nr. 3 und 4, und doch wieder neu, diesmal in strengem Einhalten von Moll und Dur in je einem

Takte und des Aufbaus der folgenden Akkordreihe auf der Dominante der vorangehenden:

Takt 1: A moll — Dominante — E moll,
Takt 2: F dur — Dominante — C dur,
Takt 3: F dur — Dominante — C dur,
Takt 4: D moll — Dominante — A moll,

wieder auch im typischen Triolenbau, der sich im Nachspiel, als der Rappe schon dem Blick des erschütterten Oluf entschwunden ist, zu folgender großartiger Koda ausgestaltet:

8. Die Hochzeit der Thetis (gedichtet von Schiller). Op. 120. Das Centaurenmotiv dieser großen Kantate für Solo- und Chorgesang ist zu charakteristisch, als daß es in dieser Betrachtung übergangen werden könnte, wenn es auch ganz streng genommen kein eigentliches Reitmotiv ist. Das wuchtige Stampfen dieser Roßmenschen in vorwiegend chromatischer Fortschreitung:

Allegro maestoso.

Grü-ne Kronen in dem Haar und mit fichte-nem Ge-schosse

staccato

Menschen o-ben, un-ten Ros-se kam auch der Centau-ren Schaar

wird mit zwingender Deutlichkeit vorgeführt; das Thema erinnert in der ganzen Konfiguration so sehr an das Riesenmotiv im „Ring“, daß wir vergeblich bei einem andern Tondichter — die bewußten Nachtreter ausgenommen — nach einer so ungemein großen geistigen Übereinstimmung mit Richard Wagner suchen würden.

9. Agnete (gedichtet von Luise von Ploennies). Op. 134. Der Neck, ein böser Wassergeist, sprengt

auf einem zauberischen Wasserrosse daher. Wieder ein neues Reitmotiv! Man muß über die schier unversiegbare Erfindungskraft des Komponisten erstaunen, der noch im hohen Alter Neues ersann und schuf. Das hier in Rede stehende Thema ist insofern noch ganz besonders merkwürdig, als ihm ein vorbereitendes Vorspiel von 4 Takten vorangeht, welches seinerseits eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit dem Logemotiv (Chromatik, Triller und Feuerzauber-Schnippchen)[1]) zeigt, während das eigentliche Reitmotiv mit der Tonfolge des Rheinmotivs im „Ring" fast ganz übereinstimmt:

Allegro.

[1]) Siehe Wolzogens Erklärung des „Rings".

5

Da sprengt auf schau - mi - gen

mf

6 7 8

Ros - se ü - ber die wo-gen-de Bahn

cresc.

Daß hier Loewe einen Wasser-Ritt malen wollte, steht außer allem Zweifel, daher das in Takt 5 von der Singstimme zuerst gebrachte, alsdann (Takt 6) vom Baß der Begleitung aufgenommene Wassermotiv, dessen Ähnlichkeit mit dem oben genannten in die Augen springt, bei Loewe aber außer hier noch ganz ähnlich im „Hueska" (Op. 108, Nr. 2) zur Schilderung des ruhig dahinfließenden Ebro zu finden ist. Das Typische des Rittes zeigt sich in den Stakkatos von Takt 6 und 8.

10. Tom der Reimer (gedichtet von Theodor Fontane). Op. 135. Das weiße Rößlein der Elfenkönigin courbettiert in zierlichster Weise. Wieder

sind es punktierte Achtel, die dies versinnbildlichen:

Allegretto suave.

Da sah er ei-ne blon-de Frau, die saß auf ei-nem wei-ßen Roß. Sie saß auf ei-nem weißen Roß, usw.

Ich meine damit die kleinen Figuren in Takt 2, 4 und 6; Takt 1, 3 und 5 dient zur Illustration des Glöckchenläutens. Man sieht recht deutlich, daß dieses erste der Reitmotive mehr ein liebliches Tänzeln war, wenn man es mit dem zweiten vergleicht, wo sich das Rößlein in einen ganz mutigen Trab setzt; das sind wirkliche Reitklänge:

Sie rit-ten durch den grü-nen Wald, wie glücklich da der

Rei-mer war, usw.

die wir ähnlich in der zweiten Gruppe antreffen werden.

b) Menschengruppe.

11. Ariette aus dem Singspiel „Die Alpenhütte“ (gedichtet von Kotzebue).[1]) Eines der frühesten Werke Loewes, im Alter von 19 Jahren komponiert. Der ruhige Paßgang des braven Maulesels wird ganz einfach und doch sehr ergötzlich in folgender Weise geschildert:

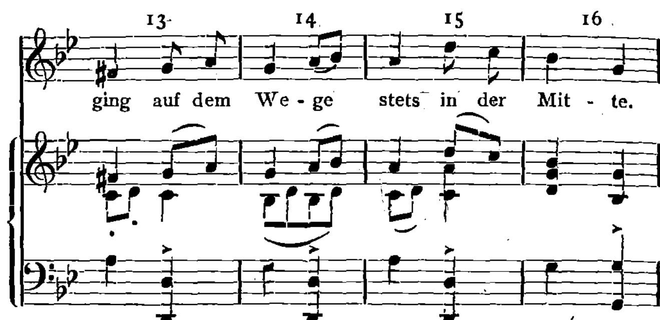
---

[1]) Im Band I der Gesamt-Ausgabe sind 6 Gesänge (darunter auch der vorliegende) aus diesem sonst ungedruckten Werke veröffentlicht.

Andante quasi allegretto.

Das war ein Thier, mein Maul-e-se-lein! konnt' al-le Tag ein Raths-herr sein,

trat ein-her mit fes-tem Schrit-te,



Die ersten 8 Takte bilden das Proömium gemächlichen Schlenderns; erst mit Takt 9 setzt sich das Tierlein in Trab; Takt 9 und 12 weisen wieder das Reit-Staccato auf; die markierten zweiten Viertel, von Takt 9—16 durchgehend, den Hufschlag.

12. **Erlkönig** (gedichtet von Goethe). Op. 1, Nr. 3. Sollte man es für möglich halten, daß ein **Jahr** nach dem obigen Stücklein eines der größten Meisterwerke aller Zeiten geschaffen wurde? Man könnte darüber ja eine ganze Abhandlung schreiben; die Reit-Motive allein aber zeigen uns darin den Tondichter auf einer so gewaltigen Höhe, daß wir in dieser 40 **Jahr vor dem Ring** komponierten Ballade bereits Richard Wagner in nuce vor uns haben. Durch die säuselnden Gänge der Oberstimme, welche ich an anderer Stelle[1]) das „Waldweben" genannt habe, dringt der dumpfe Hufschlag des Pferdes, im Takt 1 noch in langsamen, schweren Rhythmen, am Ende von Takt 2 immer lebhafter und lauter werdend:

[1]) Carl Loewes Geisterballaden (Festschrift der Humboldt-Akademie 1902).

Geschwind.

1

p

2

3

Wer rei - tet so spät durch

cre - - - - - scen - - -



Durch diesen genialen Meisterzug hat der Tondichter den Dichter tatsächlich unterstützt. Die Frage „Wer reitet" usw. ist doch nur darum gestellt, um auszudrücken, daß das Auge im nächtlichen Nebel noch nichts zu unterscheiden vermag; und es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß das Ohr etwas, und zwar ganz deutlich den Hufschlag eines Rosses, vernommen habe. Der Hufschlag kommt immer näher und näher (crescendo), jetzt ist alles in Augennähe (f), und die Antwort „Es ist der Vater" usw. kann erfolgen. Dieses großartige Crescendo des ersten Reitmotivs macht, wie aus Takt 3 und 4 zu ersehen ist, auch die Singstimme mit. — Das zweite Reitmotiv tritt erst nach der vierten Strophe des Gedichtes hervor, abermals ein hervorragender Gedanke. Denn die erste Frage des Kindes:

„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?"

hält der Vater noch für so belanglos, daß er sie als Gesichts-Hallucination des Kindes mit den Worten: „Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif" abtut; er hält es auch gar nicht für nötig, schon jetzt das Pferd zum Weiterritt anzutreiben, und gibt so der Stimme des Erlkönigs Gelegenheit, in ver-

führerischen Tönen zu flüstern. Während der erneuten Frage des Kindes, die jetzt auf Grund einer Gehörs-Hallucination erfolgt:

1

p Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du

2

nicht, was Er - len-

3

kö - nig mir lei - se ver - spricht?

erklingt in Takt 1 und 3 deutlich der fast hämmernde Hufschlag des bereits unruhig werdenden, aber bisher noch immer stehenden Rosses. Wir

haben somit in diesen Takten noch kein neues Thema vor uns, sondern lediglich eine gesteigerte Variante des ersten (Hufschlag-) Motivs. Und nun, nach der schon mit größerem Ernst gegebenen Beruhigung des Vaters:

„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind"

macht das Roß, scheu geworden, den ersten Satz zum Galoppieren — wir treten in die Region des zweiten Reitmotivs:



das aber hier nur ganz vorübergehend (Takt 1) gleichsam vorbeihuscht; denn in Takt 2 hat der Reiter die Zügel angezogen und das Roß beruhigt. Als ein psychologischer Meisterzug von seltener Tiefe ist nun das Auftreten des Reitmotivs im zweiten Verlockungsgesang des Geistes zu beurteilen. Die Umnebelung der Sinne des fiebergeschüttelten Knaben ist hier bereits soweit vorgeschritten, daß er die beiden Geräusche — das Flüstern des Erlkönigs und das Schlagen der Pferdehufe — nicht mehr auseinanderhalten kann; und so erklingt die Geisterstimme in einer ungemein zarten

Variante des Reitmotives, wie sie aber auch nur einmal, und gerade hier auftreten durfte:

und wie-gen und tan-zen und sin-gen dich ein

pp una corda

In seiner ganzen Wagnerschen Urgewalt, dem Reitmotiv der Walküre fast gleichend, ertönt es in der letzten Strophe:

1

ff

2 3

Dem Va - ter grau - sets, er

4

rei - tet ge - schwind, er hält in den

ff

5

Ar - men das äch - zen-de Kind,

mezzof.

6 *mezzof.* *cresc.* 7

er - reicht den Hof ___ mit

cresc.

8

Mü - he und Nuth; in sei - nen

9

Ar - men

f > *p*

in Takt 1—5 in höchster Stärke, in Takt 6 abnehmend, in Takt 7 zum ersten Motiv zurückkehrend; im Takt 9 sind auch die Hufschläge verstummt. — Alle Erlkönig-Kompositionen müssen dieser gegenüber zurücktreten; denn hier haben wir das Richard Wagners einzig würdige Drama.

12. Treuröschen (gedichtet von Theodor Körner). Op. 2, Nr. 1. Das Reitmotiv dieser Ballade, die nicht lange nach dem Erlkönig entstand, stimmt mit dem des letzteren in rhythmischer Hinsicht völlig überein, bietet im übrigen aber wieder eine neue Variante, die die Großartigkeit des Erlkönig-Themas

zwar nicht erreicht, indessen immer noch bedeutend genug ist, um hier registriert zu werden:

f

Er ja - get hin - ab durch Wald und Flur, er

f

folgt ei - nem Hirsch auf flüch - ti - ger Spur.

Hier beteiligen sich also beide Stimmen der Begleitung an der Gestaltung des Motivs.

13. Herr Oluf (gedichtet von Herder). Op. 2, Nr. 2. Wir lernen hier ein ganz neuartiges Motiv kennen, in welchem man in gewissem Sinne zwei Teile unterscheiden kann, einen schrill in die Höhe pfeifenden gebrochenen Dreiklang, und einen in die Tiefe stoßenden Gang:

Allegro.

f

Herr O - - luf

mf *p*

rei - tet spät und weit, zu

bie - - ten auf sei - ne Hoch-zeit - leit'.

Die unveränderte Wiederholung des Themas durch vier Takte, dem noch einer mit geringfügiger Veränderung (Brechung des Dreiklangs nach unten) vorangeht, ist von ganz gewaltiger Wirkung und stellt uns den nordischen Recken auf seinem schnaubenden Roß förmlich leibhaftig vor die Augen. Im weitern Verlauf erfährt das Motiv eine Variante, die uns den Meister in seiner ganzen Größe zeigt. Der straffe zweite Teil des Motives nämlich, besonders das letzte Achtel der Figur:



deutet treffend darauf hin, daß der Ritter Oluf Herr seines Rosses ist, daß er es nach seinem Willen regieren kann. Nun schlägt ihm Erlkönigs Tochter, aus Rache, daß er ihr den Tanz versagt, aufs Herz — der Tod tritt dem Helden nahe. Sie muß ihn aufs Pferd heben, den riesenstarken Mann, und das Roß, der Zügelung entbehrend, jagt von dannen in die Finsternis. Das noch 2 Takte lang (4 und 5) anhaltende straffe Achtel verschwindet im 6. Takt:

mf 1 2

Drauf thät sie ihn he - ben auf sein Pferd:

f 3

»Reit heim zu dei - nem

4 5

Fräu - - - - lein werth!«

6

dim.

7 8

dim. *p*



mit dem auch zugleich das durch 4 Takte (6—9) achtmal dröhnende H im Baß einsetzt; das Roß, auf dem schon ein halb Toter sitzt, verschwindet im Dunkel der Nacht — *pp* —. Je öfter man ein solches Wunderwerk der Charakterisierungskunst, verbunden mit feinster ökonomischer Abwägung der Ausdrucksmittel, betrachtet, von desto größerer Ehrfurcht wird man bezwungen.

14. Wallhaide (gedichtet von Theodor Körner). Op. 6. Die Ballade ist ein Jugendwerk,[1]) das die geschlossene, klassische Form an vielen Stellen vermissen läßt. Auch in der Schilderung des Reitens gibt sich dies zu erkennen, so daß man von einem einheitlichen Reitmotiv eigentlich gar nicht sprechen kann. In der Stelle:



[1]) Entworfen 1817.

3 4

warf sich wild auf den Dä - nen, und

sf *sf*

5 6

jag - te in Wald und Forst hin - ein,

bemerken wir deutlich dieses unstete Umhersuchen: Takt 1—3 gebrochene Dreiklänge in Triolen, Takt 4 eine Weise, wie sie im Odin (Nr. 7) so gewaltig sich zeigt, in Takt 5 und 6 gar eine Reminiszenz aus Schuberts Erlkönig.[1]) Nehmen wir nun noch folgende kleine Motiv-Andeutung:

Allegro non troppo.

Dann komm' ich mit flüch - ti - gem Ros - se.

p

[1]) Komponiert 1815.

hinzu, so haben wir eigentlich die Grundzüge aller Arten von Reitmotiven schon angedeutet, ohne daß zunächst auch nur ein einziges zu größerer Entfaltung gelangt. Dazu findet sich erst gegen das Ende des Werkes Gelegenheit, und wir können wohl sagen, daß diese Schluß-Episode mit ihrer prachtvollen Durchführung des Reitmotivs die Krone des Werkes darstellt:

Allegro non tanto.

ff p

pp

Vl. rei - tet

pp

lan - ge, und Lieb-chen schweigt,

er wiegt die Braut auf den Knie-en

Es bedarf nur eines Blickes auf dieses Gebilde erschütternder Monotonie, das sich noch immer weiter fortsetzt, um — ex ungue leonem zu erkennen.

15. *Graf Eberhards Weißdorn* (gedichtet von Uhland). Op. 9, Heft 4, Nr. 5. Daß sich Loewe selbst in diesem kleinen, lieblichen Idyll die Andeutung eines Reitmotivs nicht entgehen ließ, ist ein erneuter Beweis für die Freude, die er gerade an Schilderungen *dieser* Art hat. Es wird ganz schlicht vom Zuge des Grafen Eberhard nach Palästina erzählt, ganz schlicht ist auch die Begleitung: Achtel in gehender Bewegung. So wie es aber beim Dichter heißt: „Daselbst er einsmals *ritt*“, treten zunächst (Takt 4) die punktierten „Reit“-Noten und sodann nur während der Dauer dieser

Ritt-Erzählung schlendernde Sechszehntel zur Schilderung des langsamen Schreitens des Rosses (Takt 5 bis 7); zum Schluß (Takt 8) wiederum punktierte Noten:

Andante.

1 2

Graf E-berhard im Bart, vom Würtenberger Land, er

mf

3 4

kam auf frommer Fahrt zu Pa-lä - sti - nas Strand. Da

5 6

selbst er einsmals ritt durch ei-nen fri-schen Wald ein

7 8

grü-nes Reis er schnitt von einem Weißdorn bald.

16. Graf Eberstein (gedichtet von Uhland). Op. 9, Heft 6, Nr. 5. Zweimal wird in dieser Romanze, deren Hauptmotiv in der Schilderung des kaiserlichen Hoffestes gipfelt, die des Reitens in das Nachspiel der Begleitung gelegt; es sind sehr charakteristische, hüpfende Baßgänge, die vom ff zum p abklingen und so im Rahmen von 6 Takten die Eiligkeit und die schnelle Beendigung des Rittes malen:

Allegretto.

f f

Er sucht sein Roß, läßt sei-nen

f f

Troß und jagt nach sei-nem ge - fähr-de - ten

cresc.

1 2 3 4

Schloß.

ff

Der Ritt.

5 6

p

17. Mazeppa (Tondichtung für Pianoforte nach Byron). Op. 27. Das ganze Stück, eines der frühesten Zeugnisse trefflicher Programmusik, wird von Reitmotiven beherrscht, die mehr minder Schattierungen eines Grundmotivs darzustellen scheinen. Aber auch hier müssen wir berücksichtigen, daß wir ein zügelloses, rasendes Pferd vor uns haben, insofern als sein Reiter auf ihm angebunden ist; wir müssen also von dem Begriff des „Reitens", als einer Kunst, die eben darin besteht, das Pferd nach eignem Willen zu regieren, abstrahieren. Diesem Umstand hat nun auch Loewe voll und ganz Rechnung getragen; das Hauptmotiv:



entbehrt, ähnlich wie die letzte Form des Oluf-Themas, der z. B. durch punktierte Noten hervorgebrachten Straffheit; es ist ein zielloses Rasen. Die erste Variante besteht darin, daß der Sequenzen-Lauf nach aufwärts steigt:





Eine zweite hebt (wie im Oluf) den einzigen Ruhepunkt des Achtels auf:



Zu diesen Themen gesellt sich noch ein anderes, vielgestaltiges:







in ihm erkennen wir die typische Form der Reitmotive: gebrochne Dreiklänge, chromatische Gänge, Staccati deutlich wieder, in neuer interessanter Umbildung.

18. Jungfrau Lorenz (gedichtet von Franz Kugler). Op. 33, Nr. 1. Das fromme Mägdelein hat sich im Walde verirrt, ermattet schläft sie ein. Als sie erwacht, steht ein Hirschlein vor ihr; sie schwingt sich herauf und reitet auf ihm der Heimat zu. Hier hat das Reitmotiv, entsprechend der Sanftheit des Reittieres, eine ganz milde Form; der punktierte Rhythmus ist zweimal nur angedeutet; er, in Verbindung mit der rieselnden Unterstimme, der Begleitung besagt, daß dieses von Gott gesendete Tier der Zügel eines menschlichen Reiters nicht bedarf und doch nicht wild dahinjagt:

Allegro moderato.

Sie schwingt sich ra - schen Muths hin-auf, das

†

Hirschlein schickt sich an zum Lauf,

†

Im weitern Verlauf des gottgeschützten Rittes geht selbst diese Andeutung der Straffheit (†) verloren, und sogar die Oberstimme der Begleitung gewinnt die rieselnde Form, ohne daß auch nur einen Augenblick der Eindruck der Unruhe oder Hast hervorgerufen wird:

1

und ein ritt sie nun durchs

2 3

al - te Thor, und nun gings die

4

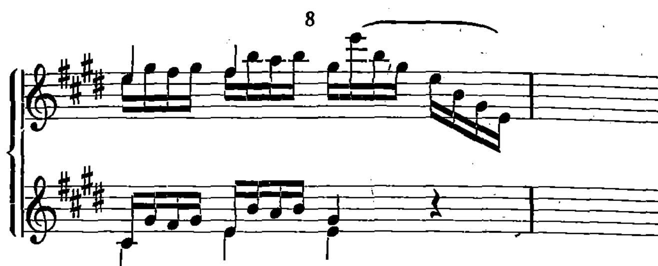
Gas - sen ab und auf zur

5 6

Kir - che noch hin in schnel - lem

7

Lauf.



Die in der zweiten Hälfte von Takt 6 bereits beginnenden, voll auszuhaltenden Viertelnoten deuten auf den nunmehr immer langsamer werdenden Ritt hin. Durch solche kleine Feinheiten, die man nur bemerken und studieren muß, gewinnen die Bilder Loewes eben ihre Schärfe, ohne aufdringlich zu wirken.

19. Harald (gedichtet von Uhland). Op. 45, Nr. 1. Das Reitmotiv „pomposo" des Harald ist mit kriegerischen Klängen vermischt und klingt heroisch, trotz des typischen Reit-Rhythmus, der während der ganzen Dauer der Erzählung die Singstimme in seinen Bann zwingt.



sei-nem Heer-ge-fol-ge ritt der küh-ne Held Harald

20. Die drei Budrisse (gedichtet von Adam Mickiewicz). Op. 49, Nr. 3. In dem Reitmotiv dieser köstlichen (ganz unbekannten!) Ballade zeigt sich in der Anordnung insofern wieder etwas neues, als das Vorspiel den punktierten Rhythmus, die Begleitung des Gesanges das Staccato bringt:

Vivace.

f

Auf der

ff

mezzof.

Schneebahn zum Schlosse eilt ein Mann hoch zu Ros-se;

21. Der junge Herr und das Mädchen (gedichtet von Adam Mickiewicz). Op. 50, Nr. 2 läßt deutlich eine ökonomische Einteilung erkennen, indem das Reitmotiv mit Vorschlägen zunächst in einem Vorspiel von 4 Takten erscheint und so gewissermaßen der ganzen Ballade seine Eigenart mitteilt, nun während der folgenden 4 Takte, wo nicht vom Reiter die Rede ist, schweigt, und erst dann wieder, als dieser selbst auf den Schauplatz geführt wird, in vergrößerter Form hervortritt:

Allegretto grazioso.

Mägdlein pflücket Bee - ren in des Wal-des Mit - ten;

cresc. *dim.*

kommt auf schwarzem Ros - se jun - ger Herr ge-

cresc. *dim.*

rit - ten

p

des weitern kommen dann Triolen zum Vorschein, die bereits am Schlusse dieses Absatzes leis angedeutet waren und in denen das Durchlaufen aller Stimmen (von unten nach oben) zu beachten ist:

Allegro.

In den Wald den Weg hin er

sf *sf*

ja - get ver - we - gen:

sf *sf*

22. Der Sturm von Alhama (arabische Dichtung). Op. 54. Eine Art Parallele zum Reitmotiv des „Harald“, charakterisiert durch die national-orientalische Färbung:

Andante con moto.

Durch die Stra - ßen von Gra - na - da einst der

Mau - ren - kö - nig rit - te, von dem Tho - re von El-

vi - ra bis zu dem von Bi - bar - ram - bla.

23. Der Lappländer (gedichtet von Rudolf Marggraff). Op. 63, Nr. 2. Ein eigenartiges Motiv des Basses mit Markierung des Hufschlages, anfangs unregelmäßig, in der Entwicklung fest taktiert:

Allegretto agitato.

f

Durch Schnee - ge-

mf

stö-ber und ei - si - gen Wind, ü - ber die ö - den

Fel-der ge-schwind, hin stürmt das Renntier

sf

p

Wir haben es nicht mit dem edlen Rosse, sondern dem Renntier zu tun, und so ist die Anlage des Ganzen von vornherein natürlich eine andere.

24. Schwalbenmärchen (gedichtet von Freiligrath). Op. 68, Nr. 1. Aus dem eisigen Norden sind wir im Süden angelangt. In der von Schwalbengezwitscher und Unkengetön erfüllten Ballade sind dem von anstrengendem Ritt ausruhenden Wüstensohne ein paar Takte gegönnt, die im Nachklang die Gefahren und Mühen dieses erschlaffenden Rittes unübertrefflich schildern, ohne aus dem Rahmen der Anlage des Ganzen in zu auffälliger Weise herauszutreten:

Allegretto leggiero.

Lech-zend auf dem war-men Sat-tel saß der

A-ra-ber, der leich-te, wäh-rend Zie-genmilch und

Dat-tel ihm aufs Pferd die Gat-tin reich-te.

Man beachte die Gleichheit der Bässe 4 volle Takte hindurch!

25. Der Mohrenfürst (gedichtet von Freiligrath). Op. 97. Was Loewe in diesem dreiteiligen Riesenwerke an musikalischen Schilderungen niedergelegt hat, ist noch immer lange nicht nach Verdienst bekannt. Großartig ist die musikalische Darstellung einer orientalischen Messe im 3. Teil des Werkes, wobei den Kunstreitern folgende charakteristische Partie zukommt:

Allegro assai.

Die Rei - - ter flie - gen;

stacc.

die Bahn durch - sprengt der Tür - ken-

rapp' und der Brit - ten - fuchs;

Die Staccatos in der Sing- und der Oberstimme der Begleitung, die teils chromatischen, teils diatonischen Gänge im Baß, der Schluß mit dem gebrochnen Dreiklang — alles ist uns bereits bekannt und doch neu.

26. Die verfallene Mühle (gedichtet von Johann Nepomuk Vogl). Op. 109. Die Schilderung eines langsamen, todestraurigen Rittes, wie sie Loewe in dieser berühmten Ballade gibt, dürfte kaum zu übertreffen sein. Sie läßt sich eigentlich mit keiner der bis jetzt notierten vergleichen, wenn man nicht etwa die teilweise Chromatik im Baß der Begleitung dahin zu rechnen geneigt sein sollte. Die kurzen Bindungen des Basses, in welche die Oberstimme wie seufzend immer nur einen Akkord hineintönen läßt

(nur zweimal zwei Akkorde innerhalb von 60 Takten), das flüchtige Anschwellen, wie ein Versuch des Reiters, den Ritt zu beschleunigen, und das sofortige Zurücksinken in die vorige Trübnis — all das ist von unsäglichem Zauber:

Allegro commodo.

Es rei - tet schwei-gend und al-

do dim.

lein der al - te Graf zum Wald

- - - cen - - do f dimin.

hin - - ein.

p

cresc.

Er rei - tet ü - ber Stein und Dorn,

cresc.

27. Der letzte Ritter. I: Max in Augsburg (gedichtet von Anastasius Grün). Op. 124, Nr. 1. Sehr ähnlich dem Reitmotiv des „Mohrenfürsten" ist das vorliegende: ein Zigeunerzug schließt sich der reitenden Kavalkade des Kaisers Maximilian an. Der

orientalische Beiklang, den wir im „Sturm von Alhama“ und im „Mohrenfürst“ bemerkt haben, ist hier ebenfalls vorhanden; auch ist in allen drei Werken die A moll-Tonart zur Anwendung gekommen:

Allegretto grazioso.

So ritt der Zug von hin - nen, Herr Kunz ritt hin - ter - drein.

28. Archibald Douglas (gedichtet von Theodor Fontane). Op. 128. Außer dem Jagd-Reit-Motiv, von dessen Registrierung wir aus den in der Einleitung angegebenen Gründen absehen, ist hier noch ein zweites typisches Reitmotiv vorhanden, das wir in zwei Teile sondern können; ein kurzes Vorspiel von zwei Takten und ein eigentliches Thema, das außerordentlich lange und ausgezeichnet durchgeführt wird. Dieses letztere Hauptmotiv trägt nun wieder deutlich mannigfache Zeichen typischer Reitmotive an sich, die wir nicht mehr besonders namhaft zu machen brauchen:

f Kö-nig

Ja - kob gab sei-nem Roß den Sporn, berg-

an jetzt ging sein Ritt. usw.

Die Spuren dieses charakteristischen Themas sind durch den ganzen, 64 Takte umfassenden, Abschnitt zu verfolgen.

29. Die Gottesmauer (gedichtet von Rückert). Op. 140. Durch das Werk zieht sich folgendes Reitmotiv hindurch:

Vivace.

Undmehr noch als Flocken im Dorf ein Ge-wim-mel von Reutern, die rei-ten und tra - - ben.

Horcht Mut-ter die Reu-ter, sie kom-men ge - rit - ten, o hört, wie die Hün-de-lein bel - fen.

sfp *sfp* *sfp*

Zum Verständnis dieses Themas ist zu bedenken, daß die Szenerie dieser Legende ein kleines Stübchen ist, dessen Insassen, die Großmutter mit ihrem Enkel, von den Reitern nichts sehen, sondern nur das Pferdegetrappel hören. Der Tondichter mußte diesem Umstand Rechnung tragen; ein derartig markiertes Reitmotiv, wie es einem sichtbaren Reiter zukommt, konnte hier nicht zur Anwendung gelangen.

30. Reiterlied (gedichtet von Oskar v. Redwitz). Op. 145, Nr. 5. Das einfache Reitmotiv des Baßliedes:

Vivace energico.

Mein Röß-lein fromm, mein Röß-lein komm, mein

Rößlein from̄, mein Rößlein kom̄, wir rei-ten, wir rei-ten

ist durchaus volksmäßig gehalten. Es ist ja auch ein einfaches Lied, und keine Ballade, die wir vor uns haben, worin sich Schilderungen, wie sie in dieser erlaubt, ja erforderlich sind, von selbst verbieten. Es ist, wie aus dem immer wiederkehrenden Schlußrefrain aller vier Strophen hervorgeht, auch von dem Dichter als volkstümliches Lied betrachtet worden.

Mit diesen rund 30 Themen, von denen ein Drittel auf die Geister-, zwei Drittel auf die Menschen-Gruppe kommen, haben wir das ganze Wunderland Loewescher Kunst in gewissem Sinne durchmessen. Denn in seinem ersten Opus (Erlkönig) wie im letzten (Reiterlied) — so hat es der Zufall gefügt — führt uns der hohe Meister je ein Reit-Motiv vor; das allerbedeutendste und großartigste, Richard Wagner ganz nahe stehende, im ersten, das allereinfachste im letzten Werk. Wenn wir noch einmal ganz

kurz die musikalische Formation dieser Themen betrachten, so erkennen wir, daß der Schwerpunkt überall zunächst im Rhythmus zu suchen ist; daß ferner das Staccato eine sehr wesentliche Rolle spielt; und daß endlich in tonaler Hinsicht der gebrochene Dreiklang, vielfach auch die Chromatik hohe Bedeutung haben. Indem wir diese vier Grundprinzipien (wie wir wohl sagen können) des Reitmotivs in den beiden Wagnerschen (die wir als Muster aufgestellt haben) als wesentlich konstatieren und nun auch bei Loewe diese Erfordernisse auf das Bewundernswerteste erfüllt sehen, stehen wir nun nicht mehr an, die Behauptung auszusprechen: *Loewe* und *Wagner* sind durchaus kongeniale Naturen.

Für die Frage des Rhythmus kommt es nun vor allem darauf an, zu untersuchen, ob der musikalisch geschilderte Ritt ein natürlicher oder ein Produkt der Kunst, oder sonst irgendwie beeinflußt ist. Der allergrößte Teil der notierten Themen gehört der ersteren Gruppe, und wir treffen da, mit geringen Ausnahmen, die punktierten Achtel bezw. Sechszehntel an. Ein Ritt, wie ihn die Jungfrau Lorenz (Nr. 18) auf ihrem Hirschlein macht, ist von Gott geschützt und verläuft glatt und ruhig, ohne daß Hindernisse überwunden oder Anstregungen gemacht zu werden brauchen; ein Ritt, wie ihn die Kunstreiter der orientalischen Messe (Nr. 25) vorführen, muß, um zu wirken, einstudiert sein, darf somit auch nicht irgendwelche Schwierigkeiten merken lassen. In diesen Fällen ist die Begleitung glatt dahinfließend. Von Einfluß auf die Gestaltung der Motive ist ferner der Umstand, ob ein einzelnes Wesen oder eine größere Anzahl, ein Zug, ein Heer usw., reitend

vorgeführt wird. Sehr beliebt für die Schilderung sind auch Triolen-Gänge, und ungemein oft (weit häufiger als das Gegenteil der Fall ist) wird der Schwerpunkt in die Unterstimme der Begleitung verlegt.

Fünf Werke, in den ebenfalls Ritte vorkommen, haben wir deshalb nicht berücksichtigt, weil die Reitmotive dort als durchaus nebensächlich zu betrachten sind, bezw. auch anders gedeutet werden können, es sind dies die Balladen: Des Bettlers Tochter von Bednall Green (Ges.-Ausgabe, Bd. 2, S. 152; die betr. Stelle S. 165), Der Feldherr (Ges.-Ausgabe, Bd. 6, S. 2; die betr. Stelle S. 3), Heinrich der Vogler (Ges.-Ausgabe, Bd. 4, S. 14; die betr. Stelle S. 15) und der fünfstimmige Männerchor „Nachtreise" (Op. 19. Nr. 6). Das Stampfen und Wiehern des Rosses in „Melek am Quell" (Ges.-Ausgabe, Bd. 6, S. 114) ist kühn und charakteristisch dargestellt; das Pferd wird aber nicht zum Reiten benutzt, da Melek „gelehnt an seines Rosses Haupt" unter einem Tamariskenbaum einschläft.

In wie meisterlicher Weise Carl Loewe die Unterschiede eines Geister- und eines Menschen-, eines schnellen oder langsamen Rittes gewahrt, wie er den Verschiedenheiten der Völkerschaften, der Zonen und der Tierarten Rechnung getragen hat, ist aus der Einzelbesprechung der Werke ersichtlich.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier.

Von

Prof. D. Dr. Paul Kleinert.

Referat und Kritik

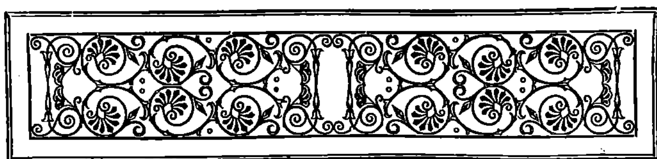
von

Dr. mus. J. H. Wallfisch.

Musikalisches Magazin, Heft 41.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1911



Über das Thema „Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier“ hat sich der Berliner Universitätsprofessor D. Dr. *Paul Kleinert* eingehend geäußert in einem Buch von 106 Seiten (J. C. Hinrichs, Leipzig 1908). Ich habe mir die Mühe gemacht, das Wichtigste aus der Fülle des Dargebotenen herauszuholen und in entsprechender Reihenfolge mit kritischen Randbemerkungen usw. Revue passieren zu lassen.

Das Christentum ist „die“ Religion; die christliche Musik — „die“ Musik. (S. 77.) Verfasser gibt eine Geschichte der christlichen Musik. Unaufhaltsam und kontinuierlich ist der Fortschritt, den der Rückblick zeigt: von der altgriechischen zur altchristlichen, von dieser zur Harmonie, vom gregorianischen zum protestantischen Choral, zu Händel und Bach (S. 101). Die Kunst überhaupt ist Sprache der Empfindung, die da eintritt, wo der Ausdruck mit Worten versagt. Nach katabatischer Betrachtungsweise der älteren Auffassung und Stimmung ist Religion die Herabneigung der sich offenbarenden und spendenden Gottheit zum Menschen; nach anabatischer — das Aufringen des Menschen zum Ewigen. (S. 53 bis 54.) Für mich ist sie die ge-

heimnisvolle Verbindung des diesbezüglichen Aktivum und Passivum, wobei — allerdings nur nach Calvins Prädestination — auf göttlicher Seite die ursächliche Initiative liegt. Man redet im Gebiet der Religion von Stimmung und innerer Harmonie. Es gibt musikalische Eindrücke stillenden Trostes und seliger Verklärung. Eine Grenzlinie zu ziehen zwischen den religiösen und musikalischen Wellen der Gemütsbewegung in der Ergriffenheit durch Verbindung vollendeter Kunst mit der Tiefe andächtigen Empfindens, wie bei J. S. Bach, ist unmöglich. (S. 1 bis 2.) Die Voraussetzung aller kirchlichen Musik ist die Konzentration aller Kräfte des Gemütes zur Gottheit. (S. 79.) Luther (S. 39) meint, daß die natürliche Musik durch die kontrapunktische Kunst geschärft und poliert und als ein Wunderwerk der großen und vollkommenen Weisheit Gottes erkannt werde. Da ich der Meinung bin, daß das Natürliche (im guten Wortsinne) einfach, wahr und göttlich ist, so müßte der Erweis gebracht werden (etwa auch durch Analogie), daß die Kontrapunktik als im Wesen Gottes begründet ist, so daß gerade oder auch sie der Musik den Geburtsadel verleiht. — Ferner erweise sich die Wesensgleichheit oder Ähnlichkeit von Musik und Religion darin, daß die entscheidenden und größten Fortschritte in denselben sich als eine Vereinfachung darstellen, die selbst wieder die Keime für eine Fülle neuer Entfaltungen in sich trägt. (S. 16 bis 17.) Dieses zeigte sich z. B. u. a. nicht nur im kirchlichen Gesang, sondern überhaupt, als man die kirchlichen Tonarten nur durch die beiden Tongeschlechter Dur und Moll ersetzte (S. 49); ebenso durch den deutschen Choral und die italienische Monodie. (S. 59.) Ist die Darstellung des idealen

Reiches Christi auf Erden, wie die Kirche von Rom sie in Anspruch nahm, nimmt: Zweck der christlichen Religion; hat die Kunst durch Palestrina für jenen Anspruch einen nicht zu überbietenden Ausdruck geschaffen — denn die Kirchenmusik ist der Spiegel der Kirchengeschichte, wie Verfasser durchweg zu zeigen sucht —, so ergibt sich — im Gegensatz zu Roms Erreichtem (weltförmiges Treiben, dessen Seele nicht das Leben Christi ist) — aus Palestrinas Musik das Wesen echter Gottseligkeit: die völlige Kongruenz von Form und Inhalt hebt für den Hörenden das Bewußtwerden der Form auf; in dem krystallklaren Wohllautsstrom lösen sich die leise vorüberziehenden Dissonanzen so unmerklich, daß alles Konsonanz zu sein scheint; die erschütternde Wirkung seiner Improperien und Lamentationen liegt nicht in der Leidenschaft des musikalischen Ausdrucks, sondern in dem Eindruck der männlichen Kraft, die den Schmerz zurückhaltend vertieft und durch das Maß adelt. Der Kenner gewahrt bewundernd das kontrapunktische Tongeflecht, aber für den Hörer ist die Melodie in die Harmonie hineingesunken, obwohl sie immer wieder hervorblinkt wie die spielenden Lichter des Mondscheins in leise gekräuselten Wellen. Da der Sinn unersättlich auf den stillen Wellen des weiten Stromes ruht, so ist die Musik selbst andächtige Versenkung und Anbetung geworden. Ist der militärische Geist jener letzten Jahrhunderte mit seinen scharfmarkierten Marschrhythmen auch auf das gesamte Kunstmusikgebiet nicht ohne Einfluß geblieben, so wird bei Palestrina der Rhythmus durch rastloses Vordrängen und Verflechtungen der Vorhalte und Auflösungen wohltuend verwischt. Es ist alles Harmonie ge-

worden! — Wurde die mittelalterliche Polyphonie durch Palestrina gekrönt, so die neue Musik durch *Händel* und *Bach*; sie sind beide — jede als eigene Größe auf eigenem Gebiete gewertet — auf ihrem resp. Gebiete nicht überschritten worden. — Seine musikalischen Studien begann Händel in Deutschland und setzte sie in Florenz, Rom, Venedig und Neapel fort. Seine Meisterjahre verlebte er in England, das die protestantische Idee in der Vollkraft eines mächtig voranschreitenden Volkstums verkörperte. Die lichte Klarheit und Ausdrucksfülle lernte er in Italien. Für die Freude an der Tonmalerei und die edle Innigkeit eines herzlichen Volkstones prädisponierte ihn sein deutsches Gemüt. Beide Momente einten sich zu stolzer Kraft. Die mächtigen Chöre, das Rückgrat seiner Oratorien, ersetzen den fehlenden deutschen Choral; sie charakterisieren die freudige, trotzige Kraft Luthers. Die dröhnenden Bässe sind gewissermaßen der Voranschritt einer stolz-mannhaften Nation zur Weltherrschaft. Zwecklos ist es, Händels Oratorien zu Bachs Gunsten nicht zur kirchlichen Musik zu zählen. Dieser bedarf solcher Herabwertung seines großen Genossen nicht. — Wie in Palestrina alle Ströme der harmonischen Entwicklung seit dem 11. Jahrhundert münden, so in *Bach* diejenigen der neuen musikalischen. Er ist ein Meister der Orgel. Er hat die Künste der Imitation und des Kanons, in die Fußstapfen Frescobaldis tretend, zur hohen Kunst der Fuge erhoben. Die Melodie, nicht mehr in der Polyphonie verschwindend, stellt sich zu Kampf und Spiel mit ihrem Gegenbild und Gefährten und bindet das Ganze zur Einheit einer lückenlosen Architektur. Dur und Moll, wie auch die alten Kirchentonarten, beherrscht er mit voller Sicher-

heit. Bach malt nicht so sehr die Dinge, sondern die Stimmung. Neben der Kraft Luthers hebt er auch dessen tiefe Herzensfrömmigkeit im musikalischen Spiegelbild ans Licht. Auch ist er Tonmaler; aber an Stelle von Händels Realismus tritt bei ihm ein innerliches Leuchten der Vergeistigung. Spezifisch tritt aus seinen Kantaten der deutsche Charakter entgegen. In allem, im Aufbau der Einzelfuge, wie in der Zusammenstellung der Kantate, wie in der großen lyrischen und dramatischen Epik der Passionsmusiken ist es die Versinnbildung eines großen Gedankens bei Bach — des protestantischen Grundgedankens: nicht der Untergang des Einzelnen in der Kristallisation des Ganzen, sondern die Mannigfaltigkeit in der Betätigung selbständiger und charaktervoller Individuen ist Fundament und Gepräge einer lebendigen Einheit. In der Geschichte der religiösen Musik ist die Erscheinung Bachs der ruhende Punkt in der Höhe, auf dem Melodie, Rhythmus und Harmonie einheitlich und doch selbständig sich zum Dolmetscher des Wortes zusammengefunden haben. Bachs Erscheinung als Kulmination einer anderthalbtausendjährigen Entwicklung ist einzigartig in der Völkergeschichte — eine Krönung auch der Beziehungen zwischen Musik und Religion. — Der bereits gekennzeichnete Gegensatz zwischen Rom und Wittenberg durch die Musik zeigt sich auch hierin: Jenseits der Alpen der majestätische bis in die Wolken reichende Kuppelbau, der die Idealgestalt der soeben zerschlagenen e i n e n römischen Kirche versinnbildlichenden Palestrinakunst — diesseits die Kraft der Frömmigkeit der vielköpfigen Menge singender Gemeinden, der „Choral“ als der nun protestantische der strikte Gegensatz des gregorianischen ist. Diese

Vereinfachung bedeutet den Beginn einer neuen Epoche und zugleich eine Verjüngung. Der Choral wurde zum Liede. — Auch die unmittelbare Kraft des Eindringens ist es, die Religion und Musik miteinander teilen und in ihrer Verbindung vervielfältigen. — Das sozusagen wurzelhaft Wichtigste über die Wesensgleichheit oder -Ähnlichkeit von Religion und Musik sagt meines Erachtens Verfasser erst am Schluß, S. 103, „daß beide Gebiete... das gemein haben, sich auf das Geheimnis des Genius und der Offenbarung gewiesen zu finden und inne zu werden, daß es höchste Werte des Lebens gibt, die als Gabe erkannt sein wollen. Wie arm ließe der Reichtum des Erforschten das Gemüt, wenn ihm nicht aus den Spenden des Unerforschlichen die stete Erneuerung der lebendigen Quellen der Ehrfurcht, des Dankes und der Ahnung zuflösse!" Dieses, wenn nicht wiederholend, so als ergänzende Konsequenz bestätigend; S. 105: „Wie Religion, so will auch Musik ... innerlich erlebt sein." — Bindung beider Gebiete: Es ist die Innerlichkeit des Empfindens, die Bewegung der Seele durch ein Unsichtbares, nur im inneren Leben Wahrzunehmendes, das die Musik und die religiöse Stimmung zusammenbindet. — Geschichtliche Bindung zwischen Musik und Religion: Zusammenfassung von Gedanken und Leistungen unter einen Personennamen, die erst ein längerer Zeitverlauf zutage gefördert. So z. B. fällt der neue Anstoß, den die Kirchenmusik im 16. Jahrhundert empfangen hat, äußerlich und innerlich mit der reformatorischen Bewegung zusammen und trägt, wie der gregorianische Choral, den Charakter der Vereinfachung. — Plato ermahnt, daß zur gymnastischen die musische Bildung treten

müsse, damit der tapfere Geist auch edel und weise werde. Echt deutsch, wie die Alten, empfiehlt Luther „Ritterspiel und Musik“ als beste Übung tüchtiger Menschen, bevorzugt aber die Musik als „das beste Labsal“, das „das Herz zufrieden macht, erquickt und erfrischt“ und „die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht“. Im Gemüts-Innersten des Deutschen ist Raum für die zu stillem Besinnen auf die Welt der Innerlichkeit anregende Tonsprache. — Eine Weltanschauung mit mathematisch-musikalischem Grundgedanken ergab sich dem Pythagoras, indem sich ihm die Bedeutung der Zahl für die Musik zu einer Perspektive des Weltbegreifens weitete. Der Ton selbst sei Bewegung. Diese erweise sich am eindringlichsten im regelmäßigen Laufe der Gestirne. Der Weltengang sei der harmonische Klang der Sphären. Aus dieser Idee der Sphärenmusik resultiert die Verknüpfung der Tonkunst mit einer höheren Welt. Doch noch direkter zeigt er die Beziehung zwischen Musik und Religion, indem er die Tonkunst in seiner Philosophenschule als einem religiösen Verein nicht nur zur Verschönerung der Weihen, sondern hauptsächlich als Heilkraft der Seele gebraucht. Alle Ethik ist Harmonie; diese in der Seele herzustellen, ist Aufgabe der Musik. Zahl und Maß, die das Weltall ordnen, treten durch die Musik in die Kleinwelt der Menschenseele mit der Kraft der Mäßigung, auf der die Gesundheit der Seele beruht. Der Fortschritt von der Volksreligion als Sache der Gesamtheit zur Religiosität des Einzelnen stellt sich bei Pythagoras unter dem Zeichen der Musik dar. — Kräftige Bewegungen religiöser Art, namentlich häretische, reformatorische, suchen und

finden ihre mächtigste Verbreitungskraft in volkstümlichen Gesängen. Die Reformation hat sich ins Volk hineingesungen. — Wenn wir heutzutage den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" nach Leo Haßlers weltlichem Volkslied „Mein Gemüt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart" singen, so findet Verfasser hierin jene tiefere Urbeziehung zwischen Religion und Musik insofern, als hier edles musikalisches Gut, in dem sich eine herzliche Empfindung des Alltagslebens unverfälschten Ausdruck gegeben, oft erst durch seine Erfüllung mit religiösem Empfinden sein ganzes Vermögen und den vollen Glanz seines inneren Wertes ans Licht stellt. Ich komme zu einem anderen Schluß: dem der Mehrdeutigkeit der Musik — selbst und erst recht dann, wenn die Musik edler ist, als ihr Text. — Als Ausdruck für die Sprache des Herzens, der Empfindung und gehobenen Seelenstimmung hat sich die Musik der Religion zu Dienst gestellt. In schöner Verschlingung hebt eines das andere: der musikalische Ausdruck: die Freudigkeit und Innigkeit der Gemütsbewegung; die Religion: die Kraft, Einfalt und Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. Das Verhältnis ist ein unmittelbares. Weil die Musik in sich selber darauf angelegt ist, dem Innerlichsten und Höchsten, was die Seele bewegt, sich zu Gebot zu stellen, hat sie unter den Darstellungsmitteln der religiösen Feier von jeher ihre Stelle gefunden. — Gegensätzliches: Während der religiöse Genius in die Geschichte mit seiner ursprünglichen Besitzesfülle eintritt, die von ihm aus mit der Macht tausendfältiger Zeugung sich in die Fläche verteilt, hat uns die musikalische Entwicklung wiederholt den entgegengesetzten Weg vor Augen geführt: daß im

langsamen und machtvollen Vorandringen vielfältige Gestaltungen sich die eine über die andere erheben, bis der Genius sie zusammenfaßt und einheitlich vollendet. Dort steht der Genius am Anfang, hier am Ende des Prozesses. — Während die Religion stirbt, die sich vom Erbe der Vergangenheit löst, scheidet die Musik aus dem Reich des Lebendigen, wenn sie nur vom Erbe der Vergangenheit leben will. — Der Gegensatz, daß in Deutschland der Schmuck des Gottesdienstes durch Figural- und Instrumentalmusik als eine Förderung der Frömmigkeit, in Frankreich dagegen als Hindernis galt, ist als ein de gustibus non est diputandum nur ein formeller und beweist das Relative in der Musik, selbst der kirchlichen. — Pauli „Die Gottseligkeit zu allen Dingen nütze" und v. Egidys „Religion nicht neben dem Leben, sondern das Leben selbst Religion", klingt wieder aus des Verfassers: „... alle menschliche Betätigung auf das Niveau einer höheren Lebensform erheben will" die Religion. Die ihr wesensverwandte religiöse Musik soll und wird ihr helfen in der Versittlichung des Volkes und Volkslebens. Bindet so das Christentum nicht nur die einzelnen Volksgenossen aneinander, sondern ist es auch völkerverbindend, so regt die oftmalige Betonung (des Verfassers) des deutsch-protestantischen Wesens in der Kirchenmusik zu mancherlei Erwägungen an: ob sich das himmlische Licht im deutschen Prisma schöner bricht . . . ob der deutsche Volkscharakter, vom Evangelium ge- und verklärt, dasselbe leichter, völliger zu verkörpern vermag usw. Mildernd wirkt die gezeigte Fähigkeit der Musik zur Aufhebung exklusiver Gegensätze durch assimilierende Aufnahme fremder Elemente — so z. B. haben in

Griechenland Künstler von den östlichen Inseln namentlich Lesbos, von der kleinasiatischen Küste, von Thrakien und Kreta nach den Zentralsitzen der griechischen Kultur in Attika und dem Peloponnes Fermente in die Musik der Griechen hineingetragen, die in derselben tatsächlich zur Verarbeitung und Entfaltung gelangten. So auch, was uns näher liegt, gelang es K. M. v. Webers geistvoller Kunst, orientalische Motive der deutschen Kunst zu assimilieren. Auch Händel brachte uns etwas Wurzelfremdes aus Italien mit.

Der Verfasser — Theologe und Philosoph — erweist sich in der Behandlung der vielseitigen Fülle der Materie als fachmännischer Musikhistoriker. Nicht immer aber kann ich seinen Auffassungen zustimmen. Ist es wirklich wahr, daß z. B. die Sprache des wortlosen Empfindens ihr Höchstes in dem zartesten und intimsten Ausdruck der Instrumente im Quartett der Kammermusik findet? Dann müßte man es allerdings doppelt bedauern, daß es seine Schönheit nur einem kleinen Kreise von Verstehenden enthüllen kann und daher von dem Boden des Volksempfindens (in dem die kirchliche Musik wurzelt) abrückt! — Wenn Beethovens religiöse Musik, von dessen Streichquartetten soeben die Rede war, in seinem „Christus am Ölberg“ unter der Minderwertigkeit des Textes leidet, welcher nach voraufgegangenem Übermaß sich selbst verzehrend, schließlich bei einer Leere anlangt — in der Missa solemnis mit hohem Können (aber vergeblichem Bemühen) bedeutsame Gemütswerte in die Musik legen „möchte“, aber in dem Gesamteindruck nicht über das titanische Ringen der gequälten Kreatur zu der in sich gestillten Harmonie gelangen will, die doch dem religiösen Kunstwerk

die verklärte Gestalt und verklärende Gewalt gibt, sondern nur im Benediktus wie ein großes Ahnen hereinblinkt, so daß Beethoven hier dem sinnenden Gemüt kaum mehr oder etwas anderes zu sagen weiß, als er schon in seinen ... Quartetten, in der Eroica, der Cmoll- und in der 9. Sinfonie gesagt habe, so finde ich in dieser Auffassung einen Widerspruch gegen kurz vorher Gesagtes: der Reichtum des verfeinerten Empfindens sei so intensiv, daß ihm in scheuem Zurückbeben in sein Innerstes vor dem nicht mehr genügenden Ausdruck mit Worten nur die wortlose Sprache der Instrumente ihr Bestes zu geben vermag. Dagegen ist es doch allgemein bekannte und anerkannte Tatsache, daß gerade in seiner 9. Sinfonie Beethoven die ihm zu engen Schranken der instrumentalen Wortlosigkeit durchbrach und ihr in Schillers Hymnus auf die Freude das jubelnde, jauchzende Wort beigesellte. Der übrigens wesenhafte Unterschied zwischen der 9. Sinfonie und einer Missa solemnis mag ebensowenig im Benediktus, wie überhaupt, einen Schluß auf Rückständigkeit gestatten. Beethoven beabsichtigte wahrscheinlich einen anderen Lokalton und niederen Kulminationspunkt. — Ferner: einen Gegensatz zwischen der Welt der Religion und den Realitäten der wirklichen Welt (S. 85) kenne ich nicht. Mir ist die Welt der Religion eine wirkliche, und ihre Realitäten sind realer, wertvoller, als die der anderen. — Ein Beweis anerkennenswerter Gründlichkeit ist es zwar, wenn Verfasser auch das physikalische Moment in der Musik berührt, aber er widerspricht sich: Pythagoras' Grundsatz, daß nicht die Aisthesis (das Ohr), sondern der Nûs, das denkende Erkennen in Sachen der Musik entscheidet, zeigt Verfasser als „alten Fehlsatz", welcher

Hucbald (S. 32 bis 33) zur Herstellung von Quintengängen führt, zu der dem Ohr unerträglichsten Form der Zweistimmigkeit (daher fast seit damals das noch heutige Verbot der Quintenfortschritte). So führe auch rechnende Grübelei zu ohrenzerreißender Häufung von Mißklängen. (S. 103.) Zwar ist es logisch und fast unerläßlich, daß Verfasser auf den Zusammenhang zwischen den physikalischen Schwingungszahlen mit der Natur des menschlichen Gehörs hinweist — aber seine ganze Beweisführung ist falsch — sein Bemühen vergeblich. Bei allem menschlichen Bestreben, den Dingen an die Wurzel zu gehen, wird sich uns das durch Zahlen nicht erklärbare Geheimnis der Konsonanz oder Dissonanz-Tonempfindung des Ohres nicht erschließen. Hierin liegt eben der Widerspruch, daß Verfasser einerseits die Zahl in der Musik zugunsten des Ohres verwirft, während er sie andererseits hervorholt, gebraucht, um zu erklären, oder gar zu beweisen, worüber allein das Ohr als letzte Instanz kompetent ist. Will Verfasser das aus dem Zusammenhang der Natur des menschlichen Gehörs mit den physikalischen Schwingungszahlen sich für das Ohr Ergebende als absolut beweisen durch das Fehlen der Septime und Quarte in der diatonischen Tonleiter der Naturgesänge weit auseinanderliegender Völker, die also unbeeinflußt in ungefälschter Ursprünglichkeit ihr Ohr entscheiden ließen, so steht er im Widerspruch zu seinem (S. 50): „Dur und Moll sind die Grundlagen von allem, was die Naturanlage im Menschen als Musik empfindet“ und verwirft zwei wesentliche, vollberechtigte Intervalle unseres Dur, ohne welche wir in der Musik gar nicht fertig werden könnten. Nein, das Ohr gerade entscheidet zugunsten von

Septime und Quarte. — Und dann (S. 36): „Der alte Kampf zwischen Ohr und denkender Konstruktion schlug so völlig zum Siege des Ohres um, daß . . . die Quarte . . . als Dissonanz gewertet erscheint." — „Das Moll für traurige Weisen . . . durch den Gegensatz zum Dur" (S. 50—51) — hier folgt Verfasser der üblichen Auffassung und Empfindung. Und dennoch — ich erlebte einst das Gegenteil. Eine Altistin sang in Moll und ganz am Liedschluß, der von dem Abend als „mild und weich" sprach, wandte sich die Harmonie ganz überraschend und durchaus treffend nach Dur! — Was dem Verfasser im schließlichen „Ausblick" als Zukunftsideal vorschwebt, ist der große Neubau einer beide Konfessionen umfassenden Volkskirche. Die Musik soll Friedensstifter und Baumeister sein. Ach, hat der Verfasser noch nicht genug mit der protestantischen „Volkskirche"? [1]) Doch er ist Optimist — die Musik hat's ihm angetan, in ihr weist er Faktoren, Elemente, Möglichkeiten nach, die schließlich auf das Volksleben kräftigend, neugestaltend einwirken können. Ob's ihm da nicht ginge, wie er S. 14 berichtet: „Und in den letzten Ausgängen des sterbenden Heidentums stoßen wir auf die auch auf diesem Punkte vergeblichen Bemühungen des Romantikers Julian, die alte Volkskraft auch durch die Pflege der heiligen Musik... zu beleben. Wie dem Greise, der aus dem tätigen Leben geschieden ist, der Anblick des Sonnenunterganges ein Tönen in der Seele weckt, das mit träumender Erinnerung verwoben ihn wie Stimmung der Jugend

---

[1]) Ich teile das Urteil über die protestantische Kirche nicht.
Der Herausgeber.

berührt, so mag eine sterbende Religion, die Kraft zu sein aufgehört hat, durch die Musik sich als Stimmung zu behaupten trachten.“ Ganz wie bei uns heutzutage mit der protestantischen „Volkskirche“. Dort der Greis — hier „die kranke Mutter“. Unsere sterbende Religion hat aufgehört, Kraft zu sein, weil, oder indem, oder deshalb hat die „Kirche“ ihre Macht verloren in und an dem „Volke“. Kirche und Volk sind identisch. Also — das Volk hat seine Kraft verloren, weil es seinen Gott verloren hat — insoweit es Ihn besaß. Keine Evangelisation, keine Gemeinschaftsbewegung usw., auch die zum Teil fragwürdigen, neuerwachenden Wundergaben können uns täuschen; denn im Reiche Gottes wird nicht gezählt, sondern gewogen, und Vielgeschäftigkeit kommt nicht immer aus dem Geiste Gottes. Was auch immer für Mittel der Verfasser zur Versöhnung und Überbrückung der konfessionellen Gegensätze, zur religiös-sittlichen, daher auch sozialen Hebung und Belebung der Gesamtheit zunächst wenigstens für unser deutsches Vaterland durch Musik und Religion in ihrer naturgemäßen Verbindung bezw. gegenseitigen Befruchtung oder Förderung vorschlägt: an der Wurzel seiner Erwägungen liegen Voraussetzungen und Wertungen, für die ich einen anderen Maßstab habe. Verfasser überschätzt nicht nur die Musik — gegen die u. a. auch ihre oben gezeigte Mehrdeutigkeit spricht — sondern auch die Qualität der vorhandenen Religiosität im Volke; auch „die guten Impulse im Volksgemüt“, insoweit diese auf dem Dornenacker des natürlichen Herzens erwachsen sind. Die Aktivität der protestantischen Gemeinde kommt nicht so sehr als Aktion im öffentlichen Gottesdienst durch die Teilnahme an der

Liturgie zum Ausdruck, als vielmehr im persönlichen Besitz und Gebrauch des Gotteswortes, dem Recht, darin selbständig zu forschen, innerhalb entsprechender Grenzen sich einen eigenen Standpunkt zu bilden und so als Einzel-Individuum in persönlicher Gottseligkeit in Betracht gezogen, gewertet und gewürdigt zu werden, weil andererseits dem Geistlichen nicht mehr Rang und Stellung eines priesterlichen Heilsmittlers beigelegt ist. Ein Gottesdienst ohne Liturgie und ohne den (berechtigten) Chorgesang (wo man ihn haben kann) würde dem Verfasser kahl erscheinen. Und doch ist es das Wort Gottes, auf das allein es ankommt. Und die Liturgie . . . dieses Schmerzenskind . . .?! Wir mögen sie historisch begründen, ästhetisch verteidigen können — aber was ist sie heut mit ihrer irreführenden Dogmatik . . .! Th. Kappstein in seiner mosaikartig-aphoristischen „Psychologie der Frömmigkeit“, der sich um den biblischen Nachweis bemüht, das Evangelium der Orthodoxie erziehe zur Heuchelei eines Dualismus, sagt S. 7: „Man singt sonntäglich in der Kirche: ‚Es ist doch unser Tun umsonst auch in dem besten Leben‘, und die Pauschbeichte der Liturgie hilft die ethische Degenerierung, die die Religion auch mit sich führt — ich sage: auch! — beschleunigen“. Und er hat leider recht — aber nur von seinem und dem kirchlichen Standpunkt aus. Die Bibel aber lehrt ein solch lebenslanges Armesündertum nicht, sondern eine Durch-und-durch-heiligung, in welcher Gott zum Wollen auch das Vollbringen gibt, so daß es nicht schwer ist, Seine Gebote zu halten. (1. Thess. 5, 23 bis 24; Phil. 2, 13; 1. Joh. 5, 3.) Aber man harft auf der einen Saite der Sündenvergebung und läßt das

Volk betreffs Heiligung in gesetzeswerklichem Dunkel eigener, daher fruchtloser Anstrengungen (Röm. 7, 18 bis 19, V. 24) — bestenfalls in den geistlichen Kinderschuhen, wenn es überhaupt je zu einem erfahrungsmäßig-persönlichen Anfang gekommen ist. Und solch ein unmündiges, geistlichtotes Volk soll anbeten können im Sinne von Röm. 11, 33 bis 36, „O welch eine Tiefe des Reichtums, beide, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes" . .?! Die durch die Macht der Musik erzeugte „Andacht" oder „Anbetung" dieser erdrückenden Mehrheit von Weltmenschen (seien sie auch kirchlich gesinnt) wird eine große Ähnlichkeit haben mit dem „mystischen Rausch", den Wagners Parsifal bei einer in christlichen Dingen urteilslosen Menge — es mag zum Teil gar dieselbe sein — hervorruft. Man spottet über das Strohfeuer schnellverrauchender Gefühlserzeugungen bei Heilsarmee und Methodisten, wodurch es zu „Bußkrampf" und fleischlich-nervöser Freudetrunkenheit komme. Aber ist denn die durch die suggestive, dekorative Heiligkeit des Ortes und eine auf Flügeln der Schallwellen und des Gesanges zu einer sogenannten „Andacht" hinaufgeschraubte, gefühlige Stimmung, der jeder gläubigerfaßte, heilsgeschichtliche Dogmatismus fehlt, etwas anderes —? Nur ruhiger, als bei jenen, mag „heiliger Schauer" den Rücken überlaufen, aber wesentlich, sonst . . .?! Alle Achtung vor der Musik, besonders der religiösen, geistlichen! Nicht um eines Haares Breite soll sie geschmälert werden! Aber — unser Volk, unser Volksleben, die Menschheit, der Einzelne kann nur geheiligt, geheilt, gerettet, beglückt, beseligt, das Leben zum ununterbrochenen Gottesdienst geadelt werden durch biblische Verkündigung

des völligen Erlösers durch heilsame Gnade und die das ganze Ich einschließende gläubige Annahme und persönliches Erleben und Verwirklichen derselben. Eine hierdurch und so entstandene mündige Christengemeinde wird sich gern von der musica sacra dienen lassen und sich ihrer bedienen.



Musikalisches Magazin, Heft 43.

Paul Kuczynski

und seine Werke.

Kritische Studie

von

Emil Liepe.

Sonderabdruck aus dem Dezember- und Januarheft der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1912



Paul Kuczynski ist am 10. November 1846 in Berlin geboren. Er besuchte dort das französische Gymnasium, das er Ostern 1866 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um in Heidelberg und dann in Berlin Jura zu studieren. Auf Verlangen seines Vaters trat er in dessen Bankgeschäft ein und war bis zu seinem Ableben Inhaber der Firma Louis Kuczynski in Berlin, welche alsbald nach seinem am 21. Oktober 1897 erfolgten Hinscheiden, seiner ausdrücklichen letztwilligen Anordnung entsprechend gelöscht wurde. Seine Witwe verstarb kinderlos am 12. Mai 1902.

Paul Kuczynski war ein feingeistiger Mann, voll literarischer und musikalischer Neigungen; in den Kreisen von Schriftstellern und Musikern suchte und fand er Erholung und Genuß. Seiner Neigung entsprach nicht die rauschende Geselligkeit, sondern der intime, schöngeistige Verkehr. Die hochgebildete Gattin unterstützte verständnisvoll diese Bestrebungen. Beide waren musikalisch ungewöhnlich begabt und im Klavierspiel Künstler, Schüler von Hans v. Bülow und Tausig. Ihre musikalischen Leitsterne waren gleichermaßen Bach und Beethoven wie Liszt und Wagner.

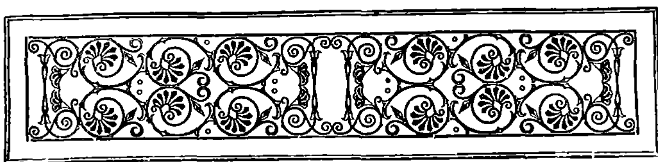
Ein reicher Kreis von literarischen und musikalischen Freunden sammelte sich um das Ehepaar. Die hervorragende Bedeutung des Hauses Kuczynski für das Berliner Musikleben erhellt zur Genüge aus der einen Tatsache, daß dort zuerst die Musik zu Richard Wagners Walküre einem auserwählten Kreise vorgeführt worden ist. Wer die Wagnerfeindliche Stimmung kennt, die damals noch in Berlin alle Schichten der Gesellschaft durchströmte, wird in dieser Privataufführung, bei der die ersten Kräfte der Oper mitwirkten — am Flügel saß das Ehepaar Kuczynski — eine Großtat unerschrockener

Überzeugungstreue erkennen, die für die Stellung der Wagnerschen Kunst in Berlin von bahnbrechendem Einfluß war. Bande inniger Freundschaft verknüpften Kuczynski mit Wilhelm Jensen, der seine bekannte „Hochzeitsmusik", Op. 45, dem Ehepaar Kuczynski zum Hochzeitstage, 21. März 1873, gewidmet hat.

Nicht minder nahe stand Kuczynski Albert Lindner, dem Schillerpreisgekrönten Dichter der „Bluthochzeit", der 1888 so tragisch in der Nacht des Wahnsinns endete. Lindners Geschick, mit hervorgerufen durch drückende Nahrungssorgen, rief schon damals in Paul Kuczynski die Gedanken und Pläne wach, die später von seiner Gattin in seinem Geiste durch die bekannte Stiftung verwirklicht sind.

Von dem vielseitigen und angeregten Verkehr im Kuczynskischen Hause und von der Wertschätzung und Verehrung, die das Ehepaar genoß, zeugen die 1901 erschienenen „Musiker- und Dichterbriefe an Paul Kuczynski" (Verlag „Harmonie", Berlin), zeugen die Worte, die Hans Land am Sarge Paul Kuczynskis sprach, und die Grabschriften, die Adalbert von Hanstein beiden Entschlafenen widmete.

Eine größere Auswahl seiner Kompositionen, namentlich Lieder und Gesänge, Chorwerke und zweihändige Stücke umfassend, ist in Henry Littolfs Verlage in Braunschweig (Nr. 2403—2412) erschienen.



I

„Not und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers,“ [1]) — die du ihm die Dornenkrone der Entbehrung und der Entsagung auf die Stirn drückst, die du ihn erstarken läßt unter den Geißelhieben deines Zorns und ihm den Blick frei machst von Irdischem, ihn erhebst in die reinen Gefilde des Idealismus — Not und Sorge, du grausame und doch du herrliche Herrin — du bist das Einzige, was *Paul Kuczynski* nicht kennen gelernt hat, wenigstens nicht zu der Zeit, wo der Jüngling zum Manne reifte, wo es ihm also zum Heil gewesen wäre, in deiner Zucht die Nerven zu stählen und in der Entbehrung den Trotz, und mit dem Trotz den Stolz der Selbsthilfe kennen zu lernen! Erst später, im reifen Mannesalter, wo Andere in der Schule des Lebens fertig dastehen, traf es ihn, — damals, als er durch den Treubruch des Nächsten fast um sein ganzes Vermögen gebracht, gezwungen war, von vorn anzufangen und das aus eigner Kraft wieder zu erwerben, was er vorher ererbt besessen hatte. Damals lernte auch er sie kennen,

---

[1]) R. Wagner, Ges. Schr. u. D. Bd. I, S. 90.

die Sorge, die aufreibende, nervenzermalmende Sorge, und da erstarkte er innerlich und mit ihm seine Kunst; denn als er endlich nach langem, heißen Ringen wieder oben war und frei um sich blicken konnte, da war aus dem phantastischen Idealisten, aus dem liebenswürdigen Kunstschwärmer ein Philosoph, ein Dichter geworden, und da war das, was ihm seine Muse an Tongedanken spendete, mit ihm gereift und inhaltlich satt geworden. Da war er der, wie ihn seine letzten Werke zeigen, der Tondichter, der die Schlacken jugendlicher Unsicherheit abgestreift hatte, der aus einem Strebenden ein Reifer geworden war, einer, der im Begriff war, sich der Pforte zu nähern, die sich nur dem „Auserwählten" öffnet und durch die er sicher zur Vollendung hindurchgeschritten wäre, hätte ihm nicht der Tod sein ehernes: „Vollendet!" zugerufen. So mußte er hinweg in dem Augenblick, als er die Früchte einer ganzen Lebensarbeit zu ernten im Begriffe war, durfte sich nicht sonnen in dem Glück, etwas „Ewiges" geahnt und erschaut zu haben. Das ist die Tragik in dem Schicksal dieses Mannes, dem, von Glücksgütern umgeben, gerade das, um was ihn so Viele beneideten, sein materieller Wohlstand, zum Hemmnis wurde. Denn niemals wäre *Paul Kuczynski* so ungerecht, so maßlos einseitig von so Vielen beurteilt worden, wäre er ein armer Teufel gewesen, gezwungen, um sein täglich Brot zu schuften und am Hungertuch des Musikstunden-Gebens zu nagen. Aber so wurde ihm, wie einst dem sagenhaften König *Midas*, das Gold, das er besaß, zum Unheil; und wer es wagte, zu ihm zu halten, der geriet womöglich in den Verdacht, unter dem Einfluß seines Besitzes die Selbständigkeit des Urteils eingebüßt zu haben. Nur so ist es zu er-

klären, daß in der Fachpresse immer noch eine große Zurückhaltung in seiner Beurteilung herrscht. Grade deswegen soll hier, unbekümmert um etwaige absichtliche oder unabsichtliche Mißdeutung, der Versuch gemacht werden, *Paul Kuczynski* mit sachlicher Ruhe, sine ira et studio den Platz einzuräumen, der ihm gebührt, den eines ideal gesinnten, ernsten, und ernst zu nehmenden Musikers.

Paul Kuczynski war keiner von den „Großen", keiner von denen, die den Stempel ihres Geistes einer ganzen Epoche aufdrücken; nicht neue Bahnen aufzufinden, Bestehendes niederzureißen und Eigenes dafür hinzusetzen, war ihm beschieden; wohl aber hatte auch er sich ein Ziel gesteckt, ein hohes, ernstes: Eine Brücke wollte er schlagen vom Modernen zum Klassischen, den Geist und die neuen Ausdrucksmittel der *Wagner*schen Kunst mit der Formschönheit und der ruhigen Grazie der älteren Meister verbinden. So war er, ohne es zu wissen, einer von den Tausenden von Arbeitern, die bestimmt sind, mit den Erzeugnissen ihres Fleißes die ungeheure Kluft zu füllen, die für das Verständnis der großen Menge noch immer zwischen Bayreuth und der alten Schule gähnt.

Kuczynski war auch kein eigentlicher gelehrter Theoretiker. Von Hause aus als Pianist ausgebildet und hierin zu bemerkenswerter Fertigkeit gelangt, die selbst einem *H. v. Bülow* Worte der Anerkennung abnötigte, komponierte er nach Art vieler Klavierspieler anfangs drauf los, nicht nach der „Regel", sondern so „wie dem Vogel der Schnabel gewachsen war". Erst als 26jähriger nahm er, direkt auf *Bülows* Rat Unterricht im Kontrapunkt und der Komposition bei *Fr. Kiel.* Was er sich hier aneignete, befähigte ihn später zur Abfassung

und Verarbeitung seiner großen Orchesterstücke, immer aber trat bei ihm das eigentlich handwerksmäßige Arbeiten zurück hinter dem ungenierten Musizier- und Erfindungstrieb des Pianisten. Auch sein Chorsatz, so gewandt und charakteristisch er oft ist, verrät immer den glänzenden Klaviertechniker, der über dem alles verschlingenden und verschmelzenden Vollklang seines Instruments das Gefühl und das Bewußtsein für den unerläßlichen „Zwang der Regel“ verloren hat. Übrigens sei hier gleich vorausnehmend bemerkt, daß sich im Chorsatz *Kuczynskis*, auch noch in seinen letzten, besten Werken ein paarmal Stellen finden, die bei der Drucklegung der Werke ruhig, als wahrscheinliche Flüchtigkeiten in den Manuskripten, hätten eliminiert und mit einem Federstrich in korrekte Gestalt gebracht werden sollen. Der Pietät wäre hiermit viel eher Genüge geschehen, als Abbruch getan. Denn jeder, der einmal ein paar Notenblätter mit eigenen Gedanken vollgeschrieben hat, weiß, wie leicht beim raschen Niederschreiben, wo der Geist vorarbeitend nicht am Detail haftet, sondern das Ganze in sich zusammenfaßt, Flüchtigkeiten im Schreiben, ja selbst Entgleisungen in der Aufstellung eines Gedankens vorkommen können, über die er später beim Durchspielen stets mit unbeirrter Sicherheit hinwegsieht, ohne ihre Unkorrektheit zu bemerken. Hätte *Kuczynski* die Drucklegung seiner Werke selbst erlebt, so wäre er gewiß der Erste gewesen, der beim Korrigieren seiner Arbeiten solche Zufallsschnitzer bemerkt und abgeändert hätte.

Kuczynskis ganzes Kunstschaffen zerfällt in zwei große Abschnitte, die sich scharf voneinander scheiden, auch durch einen längeren Zeitraum von-

einander getrennt sind. „Vor“ und „nach der Katastrophe“ könnte man sie benennen. Der Keulenschlag, der ihn um das Jahr 1881 herum traf, als er durch Bubenhand fast um sein ganzes Vermögen gebracht wurde, — er, der im Wohlstand Aufgewachsene, der sich nun urplötzlich durch seine Vertrauensseligkeit nahezu vis-à-vis de rien sah, — wäre wohl geeignet gewesen, auch den Stärksten zu Boden zu schmettern. *Kuczynski* hielt den Schlag aus, und ohne rechts oder links zu schauen, ging er dran, „mit seinen heilen Gliedern und dem geretteten Namen“ wieder aufzubauen, was ihm böswillig zerstört war. Daß er mehr war, als vielleicht Mancher von ihm geahnt hatte, daß er ein eiserner, ehrenfester Charakter war, das zeigte er in jenen Jahren. Und es gelang; er kam Schritt für Schritt wieder hoch, und als er „oben war“, da wurde ihm als höchster Lohn auch seine Muse, die lange vernachlässigte, wieder treu, und sie trat zu ihm, als eine reifere, innerlichere, denn vorher. Was *Kuczynski* in seiner ersten Schaffensperiode, bis zum Zusammenbruch geschrieben hat, darf man getrost zusammenfassender Weise als Vorstudien und Vorarbeiten zu dem späteren Lebenswerk bezeichnen. Selbst seine „Ariadne“, sein Lieblings- und Schmerzenskind, so viel Schönes und Gelungenes sie auch enthält, ist nur eine — wenn auch der obersten Stufen, die zu dem stolzen Bau führen, den er am Abend seines Lebens errichten durfte.

Kuczynskis kompositorische Tätigkeit umfaßt Klavier-, Solo- und Chorgesangswerke, Orchesterwerke und größere Chorwerke mit Orchester. Seine Werke sind größtenteils in den Verlag *H. Litolff* (Braunschweig) übergegangen, leider jedoch nicht

mit Opus-Zahlen erschienen, so daß man betreffs der chronologischen Reihenfolge bei manchen auf Vermutungen angewiesen ist, während über andere wieder in seiner Schrift „Erlebnisse und Gedanken“ (Berlin, Concordia) wie in den von *A. v. Hanstein* im Harmonie-Verlag, Berlin veröffentlichten hochinteressanten „Musiker- und Dichterbriefe an *Paul Kuczynski*“ Aufschlüsse gegeben werden. Seine ersten kompositorischen Versuche (auch die veröffentlichten) fallen wohl sicher in das Gebiet, auf dem er sich am meisten zu Hause fühlte, in das der Klavierkomposition. Hier arbeitete er schon zu einer Zeit, — und immerhin nicht ohne Erfolg — wo er mit der musikalischen Regel de tri noch wenig vertraut war. Seine Klavierwerke sind in einem Gesamtband unter dem Titel „sämtliche Stücke für Piano solo“ in der Collection Litolff (Nr. 2403) erschienen. Im Anschluß an zwei derselben, die „Carnevalswalzer“ und das „Phantasiestück“, die ihm der damals 25jährige Komponist übersendet hatte, schrieb *Hans von Bülow*, der seine pianistische Ausbildung geleitet hatte, am 24. Juli 1872 an ihn und gab ihm den Rat zur „Erlernung der Kunstgriffe des Metiers“ einen Kursus in Harmonie und Kontrapunkt bei *Fr. Kiel* durchzumachen, — ein Rat, den *Kuczynski* tatsächlich kurz darauf befolgte. —

Der 11 Nummern umfassende Band (sämtliche Stücke) beginnt mit „fünf lyrischen Blättern“ an die sich „zwei Kinderstücke“ anschließen. Die kurzen, anmutigen und anspruchslosen Stückchen enthalten im wesentlichen die Keime alles dessen, was später bei *Kuczynski* charakteristisch ist. Mit greifbarer Deutlichkeit prägt sich schon hier eine Vorliebe für sinnfällige melodische Ge-

staltung aus, die, so sehr sie auch bestrebt ist, sich dem Ohre einzuschmeicheln, doch mit sicherem Taktgefühl alle vulgären Wendungen vermeidet; auch das Streben nach aparten und doch nicht gekünstelten harmonischen Gebilden ist unverkennbar, zugleich aber auch jene Sorglosigkeit in der Erfindung, die *Kuczynski* selbst in seinen allerletzten Werken nie hat ganz abstreifen können, und die ihm oft Wendungen in die Feder laufen ließ, die verzweifelte Ähnlichkeit mit Gebilden anderer Meister (vornehmlich *Wagner*, *Liszt* und auch *Jensen*) hatten, und die doch mit kleinen, unbedeutenden Abänderungen ein viel eigenartigeres Gepräge bekommen hätten. Interessant ist es, mit Bezug hierauf in jenem vorher zitierten Bülow-Briefe zu lesen, wie der Meister ihm den Rat gibt „die gar zu auffällige Reminiscenz an *Schumanns* Widmung in: ‚Er ist ja mein' usw. zu eliminieren". —

Der absolute musikalische Wert dieser ersten Stücke ist naturgemäß ein bescheidener, es ist aber sehr brauchbares Studienmaterial für vorgeschrittene Anfänger und als solches einer ganzen Reihe bekannter und pädagogisch bewährter Unterrichtswerke ebenbürtig an die Seite zu stellen. Als besonders gelungene, melodisch reizvolle Nummer sei hier Nr. 5 der lyrischen Stücke (B dur) genannt.

Schon die jetzt folgende Romanze (E dur) ist harmonisch wesentlich vertieft und läßt einen entschiedenen Fortschritt in der Faktur erkennen. Sie ist ein gutes, wirkungsvolles Salonstück, in dem auch die rein klangliche, der Klaviertechnik abgewonnene Ausbeute eine reichere ist.

Von der dann folgenden Klavier-Sonate in

Cmoll sind die beiden Innensätze, der 2. u. 3. separat als „Andante und Scherzo“ bei *A. Deneke* in Berlin erschienen. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß *Kuczynski* zu den beiden ihm lieb gewordenen Stücken die Außensätze später hinzugefügt hat, um sie so zu einer Gesamtarbeit, einer fertigen Klaviersonate zu vereinigen. Manches spricht hierfür, vor allem auch der Umstand, daß das Scherzo eigentlich eine räumliche größere Ausdehnung aufweist, als dies bei der Klaviersonate klassischen Gepräges gemeinhin der Fall ist. – Trotzdem macht das Werk einen durchaus einheitlichen Eindruck, wenn auch zunächst den einer Studien-Arbeit; hiermit soll nicht etwa gesagt werden, daß ihm irgendwie etwas Schülerhaftes anhaftet, aber gerade die knappe, plastische Hinstellung der einzelnen formellen Abschnitte mutet direkt so an, als wenn der Komponist hier eine Arbeit zu seiner Übung vorgenommen hätte, um Gewandtheit und Routine in der Handhabung der „Kunstgriffe des Metiers“ zu erlangen. Vielleicht ist die Sonate direkt eine Frucht des *Kiel*schen Unterrichts. Daß sie trotzdem so geworden ist, daß nicht nur der Komponist selbst, sondern auch die musikalische Welt Interesse dafür haben kann, spricht für das Talent ihres Autors. Erfreulich an ihr ist besonders der frische Ton und der Schwung, der speziell in den beiden Außensätzen herrscht, während sich der zweite Satz durch weiche Melodik und das Scherzo durch rhythmische Abwechslung auszeichnet.

Es folgen jetzt die 10 unter dem Titel Karnevalswalzer veröffentlichten Tanzstücke, die *Bülow* in seinem Brief erwähnt. Es sind frische, lebendige, mit Sorgfalt von allen Auswüchsen niederer Tanz-

musik-ferngehaltene Tonstücke, die gut klingen und zeigen, daß der ernstgesinnte, für die höchsten Aufgaben der Tonkunst begeisterte Komponist doch auch Gefallen an der Heiterkeit der Kunst fand, und Sinn genug dafür besaß, um sich auch auf dem leichtgeschürzten Gebiet des Tanzes mit Erfolg zu versuchen.

Das folgende „seiner geliebten Braut“ gewidmete „Phantasiestück“ (fis dur) auf das *Bülow* in seinem Brief ebenfalls Bezug nimmt, trägt als Motto an der Spitze einen Vers aus „dem Buche Edlitam“:

„Bald klingt's wie laute Mahnung
Vergangner schöner Zeit,
Und bald wie leise Ahnung
Zukünftiger Seligkeit!“

Es ist ein zartes, träumerisch schönes Musikstück, dessen weiche, zu Herzen gehende Melodik bereits unverkennbar *Kuczynski*sche Gesichtszüge trägt. Mit dem poetisch zarten Anfang kontrastiert trefflich ein schwermütiger Moll-Teil, der in Es moll beginnt, am Schluß das Hauptthema in E dur in glänzendem fortissimo wiederkehren läßt und sich allmählich in die Anfangsstimmung und -Tonart zurückfindet, in der das sinnige Musikstück in charakteristischer Weise zum Abschluß geführt wird.

Die nächste Nummer ist eine Humoreske in D dur, ein kraftvolles, ansprechendes Tonstück, dessen Humor allerdings etwas Hausbacknes an sich hat, aber durch einen Ton breiter Behäbigkeit für den eigentlichen Mangel an zündendem Esprit entschädigt. Gleichwohl ist es ein achtbares und bei gutem Vortrag auch wirkungsvolles Musikstück. Wie kein anderes ruft es stellen-

weise die Erinnerung an die Musik seines Freundes *Jensen* (alt Heidelberg) wach, eine Reminiszenz, die dem Komponisten übrigens später noch einmal, in dem Nachspiel zu seinem „Wanderlied" (von Scheffel) in die Feder läuft. Ein paarmal guckt freilich auch Papagenos verschmitztes Antlitz mit dem Schloß vor dem Mund zwischen den Noten hindurch. Schade, daß dem Komponisten diesbezüglich nicht öfter von wohlwollenden Kunstgenossen, wie weiland von *Bülow*, Winke zur Abstellung solcher, meist leicht zu beseitigender „lapsus" gegeben worden sind. Gewiß hätte er manches beseitigt und wohl auch für die Zukunft zu vermeiden gelernt.

Die beste Nummer des ganzen Bandes sind die „Variationen über ein Originalthema" (gmoll). Zu dem schlichten, aber ausdrucksvollen Thema hat *Kuczynski* eine Reihe von 12 Variationen geschrieben, die seine Erfindung, wie sein technisches Können in bezug auf Verarbeitung und Umgestaltung eines Gedankens in höchst günstigem Licht zeigen. Sehr zugute kommt ihm dabei seine bemerkenswerte Herrschaft über das Solo-Instrument, für das er demnach in erhöhtem Maße befähigt ist, neue Klang- und Spielkombinationen zu erfinden. Seine Ausbeute des harmonischen, rhythmischen und melodischen Gehalts, der in dem Thema verborgen ist, ist reichhaltig und verdient Anerkennung. Es ist das erste seiner Werke, das über das Niveau einer bloßen Studienarbeit hinweg ragt und Bedeutung als Kunstwerk an und für sich verdient.

Der „Pantomimische Tanz" aus dem II. Akt der unvollendeten Oper Margrita (auf die wir später zurückkommen werden) zeigt prägnante,

charakteristische Motive und trägt in Erfindung und Art der Aufstellung reifere Züge, während das nachfolgende Stück der „Nachklang“ eine interessante Studie ist, in der der Komponist Motive aus seinem Lieblingswerk, der Ariadne, zu einer Art Fantasie verwoben hat, die doch auch als selbstständiges Tonstück eine gewisse Berechtigung hat.

Mit *Kuczynskis* mehrfach in Konzerten gespieltem Intermezzo (adur), einem nicht übermäßig schwierigen, aber dankbaren, durch Grazie und Pikanterie ausgezeichneten Klavierstück, das seines liebenswürdigen Inhalts wegen der Beachtung aller konzertierenden Klavierkünstler empfohlen sei, schließt der Band.

Der nächste Band (Nr. 2404) enthält noch drei Klavierwerke *Kuczynskis* in 4händigem Arrangement von *H. Franke.* Die beiden ersten Werke „Variationen über ein Originalthema“ und Einleitung und Fuge“ sind original für Streichquartett, das letzte, eine Reihe von Ländlern, ursprünglich für Orchester geschrieben.

Ähnlich, wie sein Variationenwerk im vorigen Bande ist auch dieses eine beachtenswerte Arbeit. Mehr, als in allen andern Werken, zeigt der Komponist in diesen beiden Nummern, daß er doch recht viel gelernt hat. Ungekünstelt und doch kunstvoll gestaltet, fließt der polyphone Tonstrom dahin, und vereinigt Geist und Kenntnisse mit reicher Erfindung in glücklichstem Maße. Schade, daß gerade diese beiden Variationenwerke noch so wenig bekannt sind, sie verdienten es, öfter zu Gehör gebracht zu werden!

Eine ebenfalls respektable Arbeit, aber doch wieder mehr eine dem Selbstzweck dienende Studie, ist die Einleitung und Fuge (wohl eine Folge des

*Kiel*schen Unterrichts) in der der junge Künstler bestrebt war, sich von der Fessel des Zwanges nach Möglichkeit zu befreien, und in dem alten Prokrustesbett der Fuge neues freies Leben erblühen zu lassen. Die gediegene, ernste Arbeit verdient Anerkennung, wenngleich wohl nicht zu verkennen ist, daß hier das Vollbringen hinter dem Wollen zurückgeblieben ist.

Die letzte Nummer, die teils lustigen, teils gemütvollen Ländler, sind das Pendant zu seinen Carnevalswalzern. Rein musikalisch stehen sie wohl noch etwas höher, als jene und zeigen aufs neue, wie *Kuczynskis* Muse damals ein durchaus sonniges, liebenswürdiges Gepräge trug, und auch einen derben Spaß und naiv-fröhliche Ausdrucksweise nicht verschmähte.

Die Originalfassung des Werkes für kleines Orchester ist bei *Deneke* (Berlin) erschienen. Die Partitur (die Hörner sind merkwürdigerweise noch nach altem Brauch in E notiert) zeigt, daß der Komponist Sinn und Geschick auch für orchestrale Klangkombinationen besitzt und den klugerweise auf ein kleines Maß reduzierten Orchesterkörper zu allerhand netten und charakteristischen Effekten auszunutzen versteht.

Unter dem Titel „Sämtliche Lieder und Gesänge“ (revid. v. *H. Franke*) ist als Nr. 2406 in der Litolffschen Ausgabe ein Band Sologesänge mit Pianof.-Begleitung erschienen. Er bringt im ersten Teil 23 Lieder, die im Inhaltsverzeichnis den Untertitel „Aus jungen Tagen“ tragen, während der zweite nur Werke bringt, die in *Kuczynskis* letzten Lebensjahren entstanden sind, sich von jenen Erstlingen seiner Muse also nicht nur der Zeit nach, sondern ganz wesentlich auch durch eine schon fast

zur Reife entwickelte Tonsprache unterscheiden. — Wie alles, was *Kuczynski* vor dem großen Umsturz seines Schicksals geschrieben hat, zeigen auch die Lieder „aus jungen Tagen“ ein ungemein liebenswürdiges, sympathisches Äußere. Die Singstimme ist mit anerkennenswertem Geschick behandelt; bei aller Feinheit der Diktion werden ihr jedoch stets stimmlich ergiebige, wirkungsvolle Stellen zuerteilt; sie wird nie durch wüstes Toben der Begleitung erdrückt, sondern schwebt darüber, führend und den Ausdruck bestimmend. Es sind somit echte Lieder, im alten, guten Sinne, etwa in *Franz*scher Manier gehalten. Daß dabei auch manches Ungelenke und im Ausdruck noch Unfertige mit unterläuft, sei nur der Vollständigkeit wegen registriert; verwunderlich wäre es ja beinahe, wenn es nicht der Fall wäre. Von diesen 23 Liedern sind besonders die ersten sieben (zu Texten verschiedener Dichter) sympathisch durch zarte Innigkeit und freudigen Schwung, während der dann folgende Zyklus *Heine*scher Lieder weit mehr den Eindruck des Unfertigen macht. Fatal wird ja für letztere immer der Vergleich mit den bekannten Schöpfungen unserer großen Liedermeister, besonders *Rob. Schumanns* sein. Von den ersten Liedern sei besonders als ausdrucksvolles und sehr wirkungsvolles Stück Nr. 2 erwähnt „So hat noch niemand mit mir getan“; freilich wäre es wohlgetan gewesen, dieses schöne Lied $^1/_2$ Ton tiefer zu veröffentlichen, es würde dann wesentlich günstiger liegen, während es jetzt in cismoll für hohe Stimmen stellenweise unbequem tief liegt, dagegen für tiefere Stimmen (Mezzo- Sopran) doch die Schlußstelle mit dem hohen gis nur schwer erreichbar ist. — Ferner sei das seelenvoll innige

Lied Nr. 4 „Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden“ und das leidenschaftlich bewegte Nr. 6 „Die Nacht ist feucht und duftig“ mit Auszeichnung erwähnt. — Auch die beiden Lieder, aus Dramen von *Alb. Lindner*, die den Schluß des ersten Teils bilden, verdienen es ihrer gemütvollen Tonsprache wegen in der Öffentlichkeit bekannt zu werden.

Der Vollständigkeit wegen sei hier gleich noch der „Hochzeitsgesang“ für 4stim. gem. Chor und Harmonium genannt, den *Kuczynski* nach Worten *Rückerts* komponiert hat. Der einfache aber stimmungsvolle Gesang zeigt, daß der Komponist auch in der Beherrschung des schwierigen Chorsatzes und seiner charakteristischen Verwendung schon damals ganz respektable Fertigkeit besaß. Ein paar kleine Flüchtigkeiten in der Führung der Singstimmen (Oktaven-Verdopplung zwischen Sopran und Baß und später mal eine harmonisch etwas problematische Stelle) hätten bei der Drucklegung ruhig abgeändert werden sollen. Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Chorsatz tadellos. Das weihevolle Stück dürfte sich schon seiner schlichten Einfachheit und der tiefinnigen Worte Rückerts halber trefflich für die Gelegenheit, zu der es geschrieben ist, eignen.

Hiermit ist die Zahl der Jugendwerke *Kuczinskis* erschöpft, bis auf die Ariadne, sein umfangreichstes Werk überhaupt, das aber gleichwohl der Zeit nach noch in jene sorglos heitere Schaffensperiode fällt, zu der es sich auch seiner geistigen Reife nach bekennen muß. In ihm hat der *Kuczynski* der ersten Periode bei weitem sein Bestes gegeben; die musikalische Einkleidung und Ausmalung ist mit großer Liebe und Fleiß fertig gestellt und was

ihm damals zu erreichen möglich war, hat er als Musiker erreicht.

Zu dem bei *A. Fürstner* in Berlin im Klavier-Auszug erschienem großen Chorwerk Ariadne hat *Hans Herrig* (nach *Herder*) den Text gedichtet. Die Sprache selbst ist poetisch und verrät den gebildeten, fein empfindenden Literaten. In der Zusammenfassung des Stoffes aber zu einem dichterischen Ganzen hat *Herrig* keineswegs das Richtige getroffen. Und wenn die Ariadne bisher nicht den Erfolg und die Verbreitung gefunden hat, die ihr wohl gebührte, so liegt dies sicher zum größten Teil an der ungeschickten stofflichen Unterlage. Selbst bei einem für den Konzertsaal geschriebenen Chorwerk, das also gänzlich auf szenische Darstellung verzichtet, muß doch — das verlangt der heutige Geschmack — etwas Handlung vorliegen und etwas, was so aussieht, wie eine dramatische Entwicklung. Zwischen dem 2. und 3. Teil der *Herrig*schen Ariadne aber klafft eine breite Lücke, die durch nichts überbrückt ist; ihre beiden Teile stehen nur ganz lose, und in ganz äußerlicher Weise in Zusammenhang. Wir sehen Ariadne, die eben unsere ganze Sympathie gewonnen hat, da sie von Theseus verlassen, den Tod in den Wellen gesucht hat, plötzlich im Olymp von der Erscheinung des Bacchus bezaubert, diesem sich vermählen. Hier fehlt jedes Bindeglied seelischer Vermittelung und dafür hätte eben der Dichter sorgen müssen, dem es oblag, die Vorgänge der antiken Mythe in einen dramatisch sich entwickelnden Zusammenhang zu bringen. Der ganze 3. Teil enthält nichts, als Freudengesänge der Bacchanten und ein paar Gesänge der beiden Solo-Figuren. Keine Steigerung der Gefühle und Situationen und

damit auch keinen Höhepunkt des Werks! Auch in den beiden ersten Teilen ist die Handlung mehr, wie dürftig. Ariadne ist durch einen Traum in bange Sorge versetzt; Athene ist ihr erschienen und hat zornig sie, die Kreterin von den Gefilden Athens zurückgewiesen. Während sie angstvoll dem Theseus ihr Leid klagt, schläft sie sonderbarerweise ein. Da naht Kalchas und verkündet dem bestürzten Theseus, die erzürnte Athene verlange tatsächlich, daß er die Kreterin aufgebe. In Liebesschmerz küßt Theseus die schlummernde Ariadne und schläft darüber — so unglaublich es auch klingt — selber ein. Im Schlaf wird er auf das Schiff gebracht, das mit ihm den heimischen Gestaden zusegelt. Ariadne erwacht, sieht sich verlassen und stürzt sich ins Meer. — Zu dieser kärglichen, durch kein Beiwerk ausgeschmückten Handlung, schrieb *Kuczynski* eine Musik, die bei weitem das Beste ist, was er nach dem Stand seiner damaligen musikalischen Entwicklung zu leisten vermochte, die aber dennoch die vielen Mängel der Dichtung nicht auszugleichen imstande war. Vor allem war es wieder seine Sorglosigkeit in der Erfindung, die ihm öfters deutliche Anklänge an schon Vorhandenes mit unterlaufen ließ. So ist das breite Vorspiel zu dem 1. Chor, die Eröffnung des ganzen Werkes, gespickt mit Reminiszenzen an das Rheingold-Vorspiel, dessen Wellenfiguren und aufsteigende Akkorde auch hier erklingen. Zu bemerkenswerter Höhe des Ausdrucks steigert sich *Kuczynskis* Musik dagegen im 2. Teil, da, wo die aus dem Schlummer erwachende Ariadne vergeblich nach Theseus ruft und endlich zu der entsetzlichen Gewißheit kommt, daß sie von ihm grausam verlassen ist. Hier fand der

Komponist Töne wahren Gefühls, und es gelingt ihm, die Zuhörer mit sich fortzureißen; auch der sich an diese machtvolle Szene anschließende Chor der Meergeister ist trefflich gelungen und gibt dem Teil einen sehr stimmungsvollen Abschluß. Wirkungsvolle Musik enthält auch der 3. Teil; vor allem merkt man deutlich das Bestreben, charakteristische Wendungen für die den Gott Bacchus umgebende Menge zu finden. So sind das Vorspiel und der Tanz der Bacchanten recht glücklich geratene Nummern. Im allgemeinen dagegen sind in der Ariadne das Wirksamste die Solo-Nummern, wogegen es den Chor-Nummern noch an Wucht und Schwung fehlt. Musikalisch betrachtet ist das ganze Werk eine hochachtbare Arbeit, die dem Talent und dem Streben des Komponisten wahrlich ein ehrenvolles Zeugnis ausstellt. Und wenn ich auch keineswegs gegen die Schwächen des Werkes blind bin, sie im Gegenteil offen aufgedeckt habe, so ist es doch meine Überzeugung, daß die Ariadne *Kuczynskis* musikalisch den Vergleich mit manchem andern weltlichen Chorwerk aushält, das vielleicht unter dem Druck der Persönlichkeit seines Autors, jahraus, jahrein zur öffentlichen Aufführung kommt.

Kurze Zeit nach der Erstaufführung seines Werkes in Berlin, traf ihn der „Blitzstrahl" aus wolkenlosem Himmel, der zunächst alle seine künstlerischen Pläne vernichtete und seine ganze Energie herausforderte, um sich und die Seinen über Wasser zu halten. Mit ihm aber wurde zugleich das Werk getroffen, das er seit längerer Zeit schon in Arbeit hatte, eine Oper Margrita, zu der er den Text selbst verfaßt hatte und deren Komposition bis zu Anfängen des 2. Aktes ge-

diehen war. Damals, als seine Ariadne aufgeführt wurde, war er in vollster Stimmung der Empfängnis; die Musik floß ihm zu, wie ein reißender Strom — einmal gehemmt und tödlich getroffen, hat er es nie wieder über sich vermocht, mit Ernst an die Vollendung der so furchtbar unterbrochenen Arbeit zu gehen, sie war und blieb ein Torso. Das ist menschlich und künstlerisch verständlich und berechtigt, wenn es auch bedauerlich bleibt. — Vielleicht war es auch für ihn gut so und hat ihn vor schwerer Enttäuschung bewahrt. Denn ob er das Zeug dazu gehabt hätte, ein lebensvolles Bühnenwerk zu schreiben, das ist weder aus dem poetisch reichen und im sprachlichen Ausdruck viel Schönheiten enthaltenden Text, noch aus dem uns von seiner Hand hinterlassenen Torso der Musik zu ersehen. Ein Bühnenwerk verlangt in allererster Linie Kenntnis des Theaterwesens mit all seinen Praktiken und Kniffen. Schon oft sind gute Musik und guter Text an der bühnenunwirksamen Anlage des Ganzen gescheitert. Von der Musik zur Margrita habe ich durchweg den Eindruck, daß sie zu fein fürs Theater ist. Hier sind gröbere Pinselstriche vonnöten, um in der nötigen Perspektive die gewollte Wirkung zu erzielen. Vornehm und geistvoll, wie *Kuczynskis* ganzes Wesen, Streben und Wirken, ist auch diese hochachtbare musikalische Arbeit; aber sie ist zu konzertmäßig geformt und ersonnen. Das zeugen die vielen langen Einzelgesänge und die vielen, an die alte Opernschablone erinnernden Chornummern. Daß er grade in diesen rein musikalisch sein Bestes gegeben hat, ist eine erfreuliche Konsequenz seiner ganzen Veranlagung. *Kuczynski* war zu sehr Lyriker, um die detaillierte Kleinkunst des Konzertpodiums aufzu-

geben, und die ist es, die im Rampenlicht der Szene nicht zur Geltung kommt. Von der Musik zur Margrita ist als musikalisch besonders gelungen zu erwähnen neben den anmutigen Wechselgesängen der 4 Mägde, besonders die der Friedrune zuerteilten Gesangsnummern und die stellenweis sehr charakteristischen Chöre des Kampfspiels am Anfang vom II. Akt. Von den wenigen, im Druck erschienenen Nummern des Werkes, die größtenteils seinen letzten Lebensjahren entstammen, wird später die Rede sein.

II.

Als *Paul Kuczynski* nach langer, durch rastlose berufliche Arbeit ausgefüllter Pause wieder daran denken durfte, sich der geliebten Tonkunst zuzuwenden, da war er ein Anderer. Langsam hatte er sich durchgerungen zu einer Art Pessimismus und schmerzlicher Resignation. So kommt es, daß sich alles das, was er in seinem Innern durchgekostet, ausspricht in seinen Tonwerken, die jetzt zumeist ein düsteres, oft tieftrauriges Gepräge haben und sich schon hierin von den lebensfrohen, liebenswürdigen Tonwerken der ersten Periode unterscheiden. Trost und Vergessenheit, das war es, was er in seiner Muse suchte und was er auch fand. Gedankenschwer, tiefernst, so tritt uns *Kuczynskis* Muse jetzt entgegen, vornehmlich in den von ihm selbst verfaßten Dichtungen zu seinen Chorwerken.

Es ist ein charakteristisches Zeichen für die Einseitigkeit und Gleichgültigkeit, mit der man bisher *Paul Kuczynski* gegenübergetreten ist, daß noch niemand sich bemüßigt gefühlt hat, über *Paul Kuczynski*, **den Dichter**, ein Wort zu sagen. Man

hat seine musikalischen Werke mit Achselzucken abtun zu können geglaubt, — daran, daß dieser Musiker auch ein reich begabter Poet war, hat noch niemand gedacht, geschweige denn ein Urteil über den Wert seiner dichterischen und literarischen Tätigkeit abgegeben; in erster Linie wohl deswegen, weil die wenigsten Musiker genug allgemeine Bildung besitzen, um ihn hier verstehen und würdigen oder ihm ungestraft auf diesen geistigen Turnierplatz folgen zu können. Auf seine Dichtungen hier so einzugehen, wie sie es verdienen, verbietet der Raum; erwähnen möchte ich nur für alle diejenigen, die Interesse und Verständnis dafür haben, die herrliche Einleitung zu seiner Schrift „Erlebnisse und Gedanken“ (Berlin, Concordia), dieses tief philosophische Glaubensbekenntnis einer durch den Schmerz zur Läuterung geführten Seele, in dem mit unbarmherziger logischer Schärfe das System von der „Notwendigkeit des Einzelschmerzes zur Erhaltung des Weltalls“ entwickelt wird, eine nicht leicht verständliche, aber geistvolle These, die sicher nur einem Nichtdurchschnittsgeist entspringen konnte. — Erwähnen möchte ich ferner nur einige Beispiele seiner gedankentiefen, bilderreichen Sprache: In dem Vorwort zu seiner „Fahrt zum Licht“ sagt er: „vertrauend blickt ins Dunkel das sehende Auge; erst dem erloschenen leuchtet das Licht der Erlösung“. Oder am Schluß der Dichtung selbst: „Der Schmerz ist der Urquell, die Freude sein Kind.“ — In dem herrlichen Gesang an die Ruhe nennt er die Ruhe: „Ruhe, du himmlische Tochter des Sturms, heiliges Sinnbild du des Sieges im ausgefochtenen Kampfe!“ — Und später: „Große schweigende Schöpferin!“ In der machtvollen

Totenklage heißt es: „In schwarzer Nacht kreist schweigend das All: Die Sonne zerbrach! Die Welt ist schal!" — Ein wundervolles Bild findet sich auch in dem Text der Margrita; diese selbst sagt, als sie in gewaltiger seelischer Erschütterung ins Haus wankt: „Ich will meine Seele entkleiden und beten." Erwähnt sei auch noch der tiefgedachte Schluß des edlen „Neujahrsgesangs", das letzte, was *Kuczynski* geschrieben und erst einige Tage vor seinem Tode vollendet hat:

„Und setze zur Seite der schwellenden Hoffnung
Die keusche Ergebung und mache uns still!
Ja still und stiller, bis einst die Stille
Als Himmelssegen leuchtet herab;
Dann sinkt auch eins deiner jungen Geschwister
Mit uns in der Zeiten unendliches Grab."

So ist das letzte Wort, das *Kuczynski* lebend geschrieben und gedichtet hat, das Wort „Grab" gewesen, ein leicht und lang aushallender Esdur-Akkord.

Die wenigen Beispiele werden genügen, um erkennen zu lassen, daß sich seine Sprache und Ausdrucksweise in zum mindesten nicht gewöhnlichen Gleisen bewegte.

Das bekannteste, und am meisten aufgeführte Werk *Kuczynskis* ist sein: „Aus der Bergpredigt" für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Dem *Liszt*schen Beispiel (Christus, Seligpreisungen) folgend, hat hier der Komponist die Seligpreisungen aus der Bergpredigt in Musik gesetzt. Das Werk ist seinem musikalischen Gehalt nach keineswegs das reifste, was er geschrieben, erfreut sich aber einer großen Beliebtheit, dank seiner weichen, einschmeichelnden Melodik, seiner klanglich aparten Einkleidung und seiner verhältnismäßig leichten Ausführbarkeit. Es steht dies Werk sozusagen noch mit einem Fuß in der alten Schaffens-

periode, entbehrt jedenfalls noch jene Tiefgründigkeit der Gedanken, die den späteren Werken eigen ist. Es liegt noch darüber, wie ein leiser Hauch von Sentimentalität und Äußerlichkeit. Trotzdem ist es das beliebteste seiner Werke, das auch dem Komponisten noch zu Lebzeiten Freude und Anerkennung gebracht hat.

Zwei ernste Lieder nach alten Texten für eine tiefe Frauenstimme und Pianoforte komponiert, sind sowohl in Einzelausgabe bei Denecke, Berlin, wie in der Gesamtausgabe der Lieder in Nr. 2406 der Coll. Litolff erschienen. Beide Gesänge zeichnen sich durch große Sangbarkeit, edle Melodik und wundervolles, ernstes Stimmungskolorit aus. Es sind musikalisch wertvolle, reife Gaben, die sich auch vorzüglich zum Vortrag in Kirchen mit Orgelbegleitung eignen, und die, da bekanntlich das Genre dieser Gesänge, sobald es sich um erstklassige Musik handelt, recht spärlich bedacht ist, einem offenkundigen Bedürfnis abzuhelfen geeignet sind.

Psalm 130, für gemischten Chor, Sopransolo und Orchesterbegleitung. (Klavierauszug. C. Litolff, Nr. 2412.)

„Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir", das vielkomponierte, herrliche Gebet *Davids* hat auch seinen eigenartigen Zauber auf *Kuczynski* ausgeübt und ihn zur musikalischen Ausmalung veranlaßt. In schwermütig ernster Weise hebt das Werk an, aus der Tiefe der Seele hervor quellen die Töne, die gewiß niemand so wahr an sich selbst empfunden hat, wie *Kuczynski*. In schmerzlichem Ringen lösen sich die hintereinander einsetzenden Stimmen ab und schaffen in dem Eingangschor ein ergreifendes Seelengemälde. Mit innigen, melodisch

reichen Phrasen löst das Sopransolo die düstere Stimmung ab und leitet sie in freundlichere Bahnen. Der dann folgende a cappella-Chor ist das schwächste Stück des Werkes. Auch jetzt ist es augenscheinlich noch nicht *Kuczynskis* Stärke gewesen, einen a cappella-Chorsatz zu schreiben; verschiedene starke Flüchtigkeiten geben Zeugnis davon; daß sie bei der Drucklegung des Werkes ruhig hätten abgeändert werden sollen, ist schon mehrfach betont. In der Mitte des Satzes übernimmt das Orchester wieder die Begleitung und nun steigert sich das Stück gegen den Schluß hin, wo die Vergrößerung des Themas im Sopran erklingt, ganz wesentlich; in weihevoll zarten Akkorden verklingt das wirkungsvolle Stück, dessen großer Vorzug eine ausgeprägt starke Stimmungsmalerei ist und das, trotzdem gelegentlich kleine Retouchen nötig sind, ein reifes, gediegenes Musikstück ist, das seinem Autor Ehre macht.

Schicksal, ein a cappella-Gesang für gemischten Chor. (A. Denecke, Berlin.) Den Text zu diesem schönen, ernsten Gesang hat *Kuczynski* selbst gedichtet. Es sind wunderbar schöne Worte, in denen es weht, wie ein Hauch von *Goethe*schem Geist. Die Ohnmacht des Menschengeschlechts gegenüber dem erbarmungslosen Geschick, das uns hin- und herwirft, ein Spielball seiner Laune, ist es, die schon so oft besungen wurde, und auch hier in *Kuczynskis* Worten beredten Ausdruck findet. Musikalisch steht das Stück auf wesentlich höherer Stufe, als die bisherigen Chorwerke des Komponisten. Einige Unsauberkeiten in der Stimmführung, die leicht auszumerzen sind, abgerechnet, ist sein Chorsatz hier korrekt und charakteristisch. So wirkt ganz prächtig

der wuchtige Anfang, abgelöst durch weichere Klänge bei den Worten „und des Frohen wird er nicht froh“. Das Auf- und Absteigen, von Höhen zu Tiefen, das Hinuntersinken und schmerzliche Aufblicken zu verlorenem Glück ist mit großem Geschick charakteristisch wiedergegeben. In ergreifender Weise wird das Stück am Schluß durch tröstliche Dur-Harmonien zu Ende geführt. Es ist eine große und schwere, aber schöne Aufgabe für einen kunstgeübten Chor. Rein klanglich finden sich sehr wirkungsvolle Stellen, die durch die Vollstimmigkeit des Satzes (vier-, fünf- und oft sechsstimmig) noch gehoben werden. Das Stück ist seinerzeit durch den *Kotzold*schen Gesangverein in der Singakademie zu Berlin erfolgreich aufgeführt worden.

Es folgen nun die in dem II. Teil der gesammelten Lieder (Coll. Litolff 2406) enthaltenen Gesänge, die zum Teil im Original mit Orchester- oder Kammermusikbegleitung versehen sind und mit zu dem Besten gehören, was der Komponist geschaffen hat. Da ist zunächst das prächtige **Wanderlied** aus *Scheffels*: Gaudeamus, für das *Kuczynski* den Ton burschikoser Ausgelassenheit und kernigen Frohsinns ganz ausgezeichnet getroffen hat. Das Lied ist eins der wenigen heiteren Musikstücke aus Kuczynkis zweiter Schaffensperiode und zeigt, daß ihm der Sinn für die alte, ehemals in Heidelberg geübte Burschenherrlichkeit doch, trotz aller Schicksalsschläge, noch nicht ganz verloren gegangen ist. Das Lied ist nach des Komponisten eignen Angaben für Bariton gedacht, nimmt jedoch gegen den Schluß hin die Höhe ein paarmal so stark in Anspruch, daß es fast geraten erscheint, das Lied noch um $^1/_2$ Ton höher zu setzen,

so daß man dann ein echtes Tenorlied haben würde, während es für Bariton recht gut um einen ganzen Ton in die Tiefe transponiert werden könnte. Die starke Reminiscenz an *Jensens* „Alt-Heidelberg" beim Nachspiel ist vordem schon erwähnt worden. Unmöglich wäre es noch nicht einmal, daß sie hier absichtlich von *Kuczynski* herangezogen wäre.

Die Nummern 27, 28 und 29 des Albums sind Gesänge aus der unvollendeten Oper „Margrita", mit denen sich *Kuczynski* in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt hat. Das im Romanzenton gehaltene Lied des Spielmanns Reimar, wie der eigenartige kurze Gesang der Margrita sind interessante Musiknummern; besonders der Gesang der Margrita weist melodisch und in der Erfindung manche Feinheit auf. Umfangreicher und vom Komponisten direkt als Einzelnummer aus dem Zusammenhang gelöst und für den Konzertvortrag fertig bearbeitet — auch die Orchesterpartitur hierzu wurde von ihm selbst fertig niedergeschrieben — ist der Gesang des Turmwächters, der in der Oper einen lyrischen Ruhepunkt bilden würde. Es ist ein feiner, melodisch üppig ausgestatteter Gesang, der einer Tenorstimme willkommene Gelegenheit bietet, stimmlichen Glanz und schönen Legatogesang zu entfalten. Auch die Instrumentation ist fein, dezent und farbenreich.

Die beiden letzten Nummern des Bandes, zwei größere Einzelgesänge gehören zu dem Besten, was *Kuczynski* überhaupt geschaffen hat. Der erste derselben ist eine Komposition von *Hamerlings* Gesang „Ganymed" mit Orchester- oder Klavierbegleitung. *Kuczynski* hat den Gesang für zwei Stimmen geschrieben; für die erzählenden Worte

hat er eine Altstimme, für den Ganymed selbst eine Tenorstimme herangezogen. Das hat seine Vorzüge, denn es gibt dem Komponisten natürlich Gelegenheit zu reicherer klanglicher Schattierungskunst, — andererseits aber ist es unpraktisch, denn es erschwert die Aufführung. Ein so schöner, schwungvoller Gesang würde gewiß gern einmal von einer intelligenten Sangeskraft in ihr Programm aufgenommen werden; wann aber finden sich zwei derselben zusammen, um eine verhältnismäßig so kurze Aufgabe zusammen auszuführen? Ich möchte deswegen allen Ernstes dafür plaidieren, eine Ausgabe für Klavier zu veranstalten, die entweder einen Ton tiefer, als das Original stünde — dann könnte das ganze Stück bequem von einer tiefen Stimme gesungen werden —, oder die einen Ton höher gelegt würde, um ein einheitlich hohes Lied zu gewinnen. In der Orchesterbearbeitung dagegen könnte die alte Fassung gewahrt bleiben.

Die Musik, die *Kuczynski* zu *Hamerlings* Text geschrieben hat, ist ebenso durchgeistigt, wie die Worte, und der Erfindung nach reifer und wertvoller, als alles vorher Besprochene. Mit einem gesteigerten harmonischen Reichtum vereint sich reiches melodisches und motivisches Leben; das Emporschweben Ganymeds ist in glücklicher Art durch unregelmäßige Triolen charakterisiert; in fortreißendem Schwung wird der Gesang in stolzer Steigerung zu Ende geführt. Bei einer Konzertaufführung mit Klavier würde es sich vielleicht empfehlen, das etwas lange Nachspiel zu kürzen.

Noch höheren Wert beansprucht der „Gesang an die Ruhe“, Rhapsodie für eine Altstimme, mit Begleitung von Pianoforte, Violine, Bratsche und Harfe, oder Pianoforte allein, — schon des-

wegen, weil *Kuczynski* zu ihm den Text selber verfaßt hat. Nicht leicht ist es, sich in *Kuczynskis* gedankengesättigter, an kühnen Bildern reicher Sprache zurecht zu finden. Der oberflächlich Lesende, wird bald gewahr werden, daß es angestrengten Nachdenkens bedarf, um seinem Gedankenflug zu folgen. „In das tiefe Dunkel des Grams und der Sorge, in die sich die geängstigte Seele geflüchtet, bricht blendend des Lichtes zauberischer Glanz; noch steht die Seele gebannt, die ‚in den Winternächten des Herzens niemals des Lichtes Segen gekannt'. Zweifel regt sich; ist das Licht Glück bringend? Birgt es Unheil? Hoffnungen sind trügerisch! Laß mich in Demut harrend, willenlos harrend, ruhig sein. Und nun beginnt die große Apostrophe an die Ruhe, die herniederschwebend, Segen verbreitet. Ganz ihrer Herrschaft sich hinzugeben, aus ihrem Schoß Erlösung und Versöhnung zu empfangen, ist das Endziel. Das Licht blendet nicht mehr, die Seele ist ergeben, hinan zum Gipfel, „der Schmerz ist vorüber und frei ist die Bahn".

Ein im düsteren Fis moll aufsteigendes Motiv malt die Unruhe und Angst der Seele in „finstrer Winternacht des Herzens". Da bricht sanft ein zauberischer Glanz herein, der das Auge blendet und lange mit den Schatten der Finsternis zu kämpfen hat, bis bei den Worten „ist es der Frühling" eine breite Kantilene einsetzt. Prächtig gelungen ist später der musikalische Übergang zur willenlosen Ruhe und die in Fis dur einsetzende breite Melodie, in der die Ruhe als himmlische Tochter des Sturms gepriesen wird; von ergreifender Wirkung ist gegen den Schluß hin die Cis moll-Stelle „mein Reich ist die Stille": heilige, weihevolle Schauer wehen durch die Musik, abgelöst von

einer in *Kuczynskis* Musik sich häufiger vorfindenden melodischen Phrase (mein Traum ist die Erde), die hier von besonders schöner Wirkung ist. In schwungvoller Steigerung schließt endlich das Werk „es leuchtet der Gipfel, ich schreite hinan, der Schmerz ist vorüber und frei ist die Bahn!“ Was Reife der Gedanken und musikalische Durchgeistigung des Stoffes betrifft, steht diese Arbeit *Kuczynskis* auf höchster Stufe, sie wird übertroffen eigentlich nur noch durch die sinfonische Dichtung „die Fahrt zum Licht“, hier aber auch nur durch die großen Züge des Ganzen und mehr durch die Totalwirkung, als durch Einzelheiten der Erfindung und des Ausdrucks. In der Originalfassung wird das bedeutende Werk weniger leicht zur Aufführung zu bringen sein, da hierzu zu viele einzelne Kunstfaktoren gehören, aber in der Pianofortebearbeitung könnte es recht gut öfter zu Gehör gebracht werden. In der Gegenwart, wo soviel Gesangmusik geschrieben wird, die mit Gesang nichts mehr zu tun hat, da sie unter Verleugnung aller Schönheitsgesetze nur noch in Mißklängen schwelgt, oder die Singstimme in unnatürlichen Intervallen zu zerzupften Phrasen verurteilt, dürfte ein derartiges Werk ernsten Inhalts, mit charaktervoller schöner Musik und breiter Ausnutzung des Stimmklangs von großem Wert sein, und sollte von Altistinnen, wie von Baritonisten nicht übersehen werden!

Der Vollständigkeit wegen sei jetzt auch gleich noch einer Komposition von *Scheffels* launigem Gedicht „Des Rodensteiners Ritt zum Mond“ für Tenorsolo, Männerchor und Orchester erwähnt. Das Werk ist in der Coll. Litolff (2409) erschienen; es ist eine sehr gelungene, grotesk derbe Vertonung des prächtigen Textes, die allen Männer-

chorvereinen eine willkommene Gabe sein wird; frisch und zugvoll stürmt das kleine Werk dahin, interessant besonders durch den steten Wechsel zwischen $^2/_4$ und $^6/_8$ Takt, stellenweise von ausgelassener Fröhlichkeit, am Schluß zur Verherrlichung von Alt-Heidelberg in breite Gesangsphrasen übergehend. Es ist die einzige Musikschöpfung *Kuczynskis* aus der zweiten Periode, die wirklich ein übermütiges Gepräge trägt, und hierin sogar dem vorher schon besprochenen „Wanderlied“ (Text ebenfalls von *Scheffel*) überlegen ist. *Kuczynski* sagt darüber selbst in seinen „Erlebnissen und Gedanken“: „Und endlich griff ich noch einmal zum Meister *Scheffel* und schirrte mit seiner kräftigen Hilfe mir den Pegasus an zum Ritte nach Alt-Heidelberg, meinem trauten Jugend-Idyll; ich komponierte für Einzelstimme und Männerquartett, für den Weinkönig und seinen trunkseligen Troß des Dichters so schwungvollen, im Nachlaß gefundenen „Ritt des Rodensteiners zum Mond“. —

Totenklage, ein Gesang für Doppelchor (mit Begleitung von Blasinstrumenten ad libitum). Manuskript.

Kuczynski schrieb diesen schönen, ernsten Chor, zu dem er den Text selbst verfaßt hat, in den letzten Jahren seines Lebens. Alles Weh über die mannigfachen Schicksalsschläge, die ihn in seinem wirtschaftlichen, wie in seinem Familienleben getroffen, strömt er hier in edlen, gehaltvollen Tönen aus. Er dachte sich die Musik von einem sich aus der Ferne nähernden und langsam vorüberziehenden Chor gesungen, so daß es durch das ganze Musikstück hindurchzieht, wie ein großes Crescendo und Decrescendo. Die Schwierigkeiten der Ausführung

sind nicht unerheblich, da es sich um ein breit ausgeführtes Musikstück handelt, das in harmonischer Beziehung reich bedacht ist und in dem es sich natürlich in erster Linie darum handelt, die Reinheit der Intonation und der Tonhöhe zu wahren. Gemildert wird dies, wenn man sich der ad libitum geschriebenen Blasmusik zur Unterstützung bedient. Von schöner Wirkung sind namentlich einige melodiöse Wendungen bei den Worten: „Uns leuchtet das Grab, in das hinab wir Hoffnung, Liebe, Sehnsucht gegeben.“ Die musikalisch bedeutendste Stelle aber ist zweifellos der grandiose, schier endlose Orgelpunkt auf dem tiefen Gis der Bässe kurz vor dem Schluß. — Das weihevolle, edle Musikstück gibt aufs neue Zeugnis von der vornehmen künstlerischen Gesinnung des Komponisten und eröffnet einen Einblick in ein reiches tiefinnerliches Seelenleben und eine Gemütsstärke, wie sie in unserm materiellen Zeitalter nicht zu den gewöhnlichen Erscheinungen gehört.

„**Die Geschenke der Genien**“. Eine Dichtung für Frauenchor, eine Frauenstimme und Orchester. (Coll. Litolff 2411.)

Auch zu diesem eigenartigen und bedeutungsvollen Werk hat *Kuczynski* selbst den Text verfaßt. Der Grundgedanke desselben ist wieder, wie in den meisten seiner letzten Werke, eine Verherrlichung des Endes alles Erdenwallens: Im „Schicksal“ ist es die „Sehnsucht,‘, die von der ewigen Urmacht auf ewig begraben wird; im „Gesang an die Ruhe“: die ewige „Ruhe“; in der „Fahrt zum Licht“: (wie wir später noch sehen werden) „die Erlösung“; im Neujahrsgesang: „die Stille“; hier in den Geschenken der Genien: „der Friede“. Zu einem gramvoll gebleichten Weib

treten hintereinander die Genien der Hoffnung, der Liebe, der Freiheit, der Macht, der Schönheit, des Glaubens und bieten ihre Gaben an, um ihr das verlorene Glück wiederzugeben. Keiner kann ihr Befriedigung gewähren, nur der Genius des Friedens, der ist der rechte; der Friede, der ewige Friede, das ist es, was sie verlangt, was ihren Schmerz tilgt; in seinen Armen schläft sie glücklich hinüber zur ewigen Ruhe. — Gerade dieser, an sprachlichen und gedanklichen Schönheiten reiche Text bot dem Musiker ausgiebige Gelegenheit, sein Können in bezug auf Stimmungs- und Situationsmalerei, Erfindung und Ausdruck zu betätigen. *Kuczynski* hat mit dem Werk einen zweifellos günstigen Wurf getan. Es charakterisiert aufs trefflichste die einzelnen Figuren und ihre Eigenschaften, hält dabei stets Maß und weiß durch den Reiz seiner Tonsprache zu fesseln bis zu den letzten Tönen, dem aus der Ferne herüberklingenden: Requiescat! Dona pacem domine! Besonders gelungen ist die Episode der Genien der Freiheit, wo anfangs nur der Rhythmus, später auch die Melodie der Marseillaise im Orchester auftaucht, dann die Schlußteile vom Gesang der Glaubensgenien an. Das Werk ist eine Bereicherung der Literatur für Frauenchor. Eine tüchtige Mezzosopranistin wird aus den Gesängen des „Weibes“ viel Kapital schlagen. Das Werk hatte bei seiner Uraufführung in Weimar (Hoftheater) viel Erfolg.

Kuczynskis letztes Werk ist, wie schon erwähnt, der **„Neujahrsgesang“** für gemischten Chor, Alt- und Tenorsolo und Klavier. (Coll. Litolff 2408.) Eine Bearbeitung des Werkes für großes Orchester von *Franz Mannstädts* Meisterhand hergestellt, ist ebenda erschienen. Dieser kurze, in edle Melodik

getauchte, stimmungs- und wirkungsvolle Gesang ist also der Abschluß eines reichen und tiefernsten Kunststrebens. — Der „Neujahrsgesang" ist formell abgerundet, klar und edel in Konzeption und Aufbau und einwandfrei in Arbeit und Beherrschung der Mittel. Zwei Solostimmen, Alt, und ein melodiöses, seelenvolles Tenorsolo verleihen ihm besonderen Reiz. Das kleine Stück bietet der Aufführung keine Schwierigkeiten und kann allen besseren Vereinen aufs wärmste empfohlen werden.

Nicht *Kuczynskis* letztes, wohl aber sein bedeutendstes Werk ist die sinfonische Dichtung „**Die Fahrt zum Licht**" für großes Orchester, Soli und gemischten Chor. (Litolff, Nr. 2407.) Es ist das reifste nnd gelungenste seiner Werke, eine Arbeit, die die Achtung jedes Fachmanns verdient; es ist schön von Anfang bis zum Ende. Nur eins an ihm finde ich nicht schön, das ist der Titel. Die „Fahrt" zum Licht! Das Wort „Fahrt" erweckt falsche Vorstellungen, und das ist nicht gut. Ein Titel soll knapp sein und mit einem Schlage alles sagen, was er zu deuten hat. Daß das Wort „Fahrt" hier gleichbedeutend ist mit: „Erdenfahrt" oder „Erdenwallen" erkennt jeder, — aber erst bei Nachdenken, erst im zweiten Moment, nicht sofort. Das ist weniger nebensächlich, als man vielleicht denkt. Aber es trifft natürlich nicht die Sache. Per aspera ad astra! oder „Durch Nacht zum Licht". Diese viel verwendeten Titel, würden auch hier trefflich passen.

Zu dem Werk ist gelegentlich seiner Aufführung in Berlin eine außerordentlich fleißige, und verständnisvolle Analyse mit Notenbeispielen von *H. Franke* erschienen, die so klar und erschöpfend ist, daß ich hier in Details nicht einzugehen brauche.

An der Hand derselben sei hier nur kurz erwähnt, daß das Werk 1893/94 komponiert worden ist. Es zerfällt, obwohl es ohne Pause in einem ununterbrochenen Tonstrom dahinfließt, in zwei Teile, deren erster der orchestrale ist, während im zweiten die menschliche Stimme (Soli und Chor) dazutritt. Der Inhalt des ersten Teils ist: Die Erkenntnis des Leides, das Glauben und Vertrauen, die Träne der Freude, die Arbeit und das Erliegen. Der vokale Teil bringt dann den Trost der Erlösung.

Was diesem umfangreichsten Werke des Komponisten den Stempel der Reife aufdrückt, das ist weniger die reiche Zahl ausdrucksvoller und interessant empfundener Motive oder die Reife der Tonsprache an sich, als die unverkennbare völlige Herrschaft des Tonsetzens über Stoff und Mittel, die hervorragend geschickte Verarbeitung und sinfonische An- und Ineinandergliederung, und der große Zug, der durch das Ganze geht, und es zusammenhält, den Blick von Einzelheiten ab, fest aufs Endziel gerichtet. — Als musikalische Höhepunkte nenne ich die gewaltige Cis moll-ff.-Stelle S. 4 des vom Komponisten selbst zweihändig gesetzten Klavierauszugs (noch nicht im Druck erschienen; dagegen erschien ein vierhändiges Arrangement von *H. Franke* in der Coll. Litolff, Nr. 2405) — ferner die herrlich melodischen Partien S. 19 und 20 (eine Verarbeitung des sog. Tränenmotivs [*H. Franke*]) und der sich daran anschließende $^{6}/_{8}$ Takt F moll, später As dur, in den am Schluß in immer größerer Steigerung drohend das später der Singstimme (Solo, Alt) unterlegte Sehnsuchtsmotiv (H. Franke) hineinschneidet, bis sich endlich durch den Eintritt der menschlichen Stimme der dräuend geschürzte Knoten entwirrt und die Er-

lösung naht: „Das Licht erlischt" — diese ergreifend wirkungsvolle Chorstelle führt zu dem im *pp* anhebenden, sich fort und fort bis zum grandiosen *ff* auf dem hohen a der Soprane steigernden Schlußgesang „die Erlösung naht". Noch ein pompöses Zwischenspiel und das Werk verklingt im zartesten Piano mit den nochmal vom Chor wiederholten Worten „die Erlösung naht".

Von literarischen Arbeiten *Paul Kuczynskis* sind es außer dem schon erwähnten von A. v. Hanstein herausgegebenen Band „Musiker- und Dichterbriefe an *Paul Kuczynski*" (Harmonie, Berlin) noch das ebenfalls schon öfter angeführte Buch „Erlebnisse und Gedanken" von P. Kuczynski und ein seinerzeit im X. Heft der Monatsschrift für neue Literatur und Kunst (Juli 1897) (Verlag S. Cronbach, Berlin) anonym veröffentlichter Artikel: „Der mißverstandene Genius", als dessen Verfasser später *Kuczynski* bekannt geworden ist. Der Artikel ist polemischer Natur und richtet sich gegen *Rich. Strauß*. Trotz aller Schärfe des Urteils ist er maßvoll geschrieben; interessant ist es in jedem Fall, zu sehen, wie ein so begeisterter Verehrer *Wagners* über die Bestrebungen des jüngeren Meisters dachte. Ohne im geringsten darauf eingehen zu wollen, wie weit der Verfasser in seinen Ausführungen recht oder unrecht hat, muß doch anerkannt werden, daß er seiner Überzeugung in einwandfreier Form Ausdruck gegeben hat, und der in dem Artikel angegriffene Meister selbst würde gewiß froh sein, wenn alles, was je für oder gegen ihn geschrieben ist, in so sachlich vornehmer, gänzlich ungehässiger Weise vorgebracht wäre.

Die „Erlebnisse und Gedanken" enthalten eine wertvolle, knapp gefaßte Selbstbiographie des

Autors, in die er seine Ansichten über Kunst und Künstler, wie über zeitgemäße Fragen des politischen wie sozialen Lebens eingeflochten hat. Das Büchlein ist hochinteressant zu lesen, es enthält gar nichts von Selbstüberhebung, läßt viel eher einen Einblick in die Seele dieses Mannes zu, der sich in seinem Streben und Schaffen von der Mitwelt übersehen fühlte. Einige bittere Worte in den sich an die biographische Skizze anschließenden „Aphorismen und Sentenzen“ lassen erkennen, wie weh es ihm tat, nicht die Anerkennung zu finden, die ihm gebührte. — Am Schluß des Heftes sind seine Dichtungen zu Musikwerken vollständig abgedruckt.

Paul Kuczynski ist zu früh gestorben. Zweifellos hätte er, wären ihm noch einige Lebensjahre geschenkt gewesen, Höheres, ja Höchstes erreicht. Was er uns hinterlassen hat, macht zum Teil den Eindruck des „noch nicht fertig Ausgereiften“, verrät aber immer edlen Ernst und hochkünstlerische Gesinnung, und — mag man dagegen sagen, was man wolle — das eine steht fest: *Paul Kuczynski* ist bei Lebzeiten als Komponist unterschätzt worden und wird es leider vielfach noch heute. Es wird ein großer Teil Musik jahraus, jahrein zur öffentlichen Aufführung gebracht, die es ihrem Wert nach viel weniger verdiente, als *Kuczynskis* ernste, gedankenvolle Arbeiten. Daß sie aus äußerlichen Gründen nicht leicht aufzuführen sind, weil sie zum Teil einen Auftührungsapparat benötigen, der in keinem Verhältnis zu ihrem Umfang steht, mag zum Teil mit daran schuld sein, daß immer noch zu wenig von ihm bekannt geworden ist. Immerhin sollte man sich heute, wo Unnatur, Häßlichkeit und Sensation auf die Fahne des Fortschritts ge-

schrieben sind, auf diesen Musiker besinnen, dem die reine Schönheitslinie der Antike das höchste Ideal war und der in der Bescheidenheit seines Wirkens nicht Unvergängliches, aber so ehrlich Tüchtiges geleistet hat, daß er es wohl verdiente, hier und da auch zu Worte zu kommen. Möchten die vorstehenden Auslassungen dazu beitragen, das Vorurteil, das gegen *Kuczynski* herrscht, zu beseitigen und ihm „den Platz einzuräumen — auch in unsern Konzertprogrammen — der ihm gebührt!“ Es wäre der schönste Lohn des Verfassers!



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

John Field,

sein Leben und seine Werke.

Von

Dr. Heinrich Dessauer.

Musikalisches Magazin, Heft 44.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1912

Dieses Heft erscheint gleichzeitig als Dissertation der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig.

Meinen Eltern

zu eigen.

Inhalt.

Die wichtigsten Quellen.

1. 3 Briefe Fields an Breitkopf & Härtel.
2. Brief Fields an Fräulein von Stancar.
3. Brief Fields an eine unbekannte Dame.
4. Brief der Firma Clementi & Co. an Pleyel.
5. Brief Clementis an Pleyel.
6. Brief Clementis an Collard.
7. Allgemeine musikalische Zeitung (Nekrolog, Kritiken usw.).
8. A. Dübück, Erinnerungen an J. Field, Knigki Nedeli (= Monatsschrift) Dezember 1898.
9. Füsille, Erinnerungen, Repertoire des Russischen Theaters 1841 XI und 1842, XXII.
10. Russisches Kunstblatt 1837. (Nekrolog.)
11. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1837. (Biographische Skizze von Fr. A. Gebhard.)
12. The Dictionary of National Biography.
13. Anzeigen und Kritiken aus Londoner Blättern. 1799 und 1801.
14. Zeitung für die elegante Welt 1804, 1815 und 1816. (Konzertanzeigen.)
15. Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft 1806. (Konzertnachrichten aus Riga.)
16. Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland. (Konzertnachrichten aus Mitau.)
17. Moskauer Zeitung 1812. (Konzertanzeigen.)
18. St. Petersburger Zeitung 1817, 1820 und 1821. (Konzertanzeigen.)
19. Pohl, Mozart und Haydn in London.
20. Fétis, Biographie universelle des Musiciens.
21. L. Spohrs Selbstbiographie.
22. Findeisen, Biographie von M. J. Glinka.
23. O. Fouque, Glinka d'après ses memoires et sa correspondance.

24. R. Hirsch, Galerie lebender Tondichter.
25. Fr. Liszt, Über Fields Nocturnes.
26. Aus Moscheles' Leben.
27. Niecks, Fr. Chopin als Mensch und als Musiker.
28. Marmontel, Les pianistes célèbres.
29. Harmonicon 1832. (Verschiedenes aus London.)
30. Konzertnachrichten, Kritiken usw. aus Paris, Brüssel, Toulouse, Marseille, Lyon, Genf, Mailand und Wien. 1832—1835.
31. R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.
32. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts.



„Dem Demant verzeiht man seine Spitzen;
es ist sehr kostbar sie abzurunden.“

R. Schumann.

Es ist etwas so merkwürdiges um die Persönlichkeit *John Fields*, des ersten großen Nokturnensängers, daß er wohl immer, psychologisch betrachtet, zu den Ausnahmeerscheinungen großer Musiker gehören wird. Ist es doch, als habe sich Mutter Natur in einer ihrer Launen gefallen, die Seele in ihm in paradoxesten Farben glühen und leuchten zu lassen.

Wo findet sich je wieder in den Annalen unserer Musikgeschichte ein Beispiel eines so tiefen Zwiespaltes zwischen dem Menschen und zwischen dem Künstler? Wo bleibt hier die Wahrheit des so oft verwendeten Satzes, daß große Künstler aus großen Menschen hervorgehen?

Als Mensch zügellos, liederlich und oft bis zum Anstoß ungeniert, war doch der Künstler Field von engelsgleicher Reinheit, Poesie und Träumerei. „Nichts kann übrigens in grellerem Kontraste stehen, als ein Fieldsches Nokturne und die Fieldschen Manieren, die oft zynisch sind“, sagt Moscheles einmal im Tagebuch. Und Marmontel will auf ihn ein allbekanntes Wort Rossinis über eine Diva seinerzeit angewandt wissen: „Elle a l'air d'un elephant qui aurait avalé un rossignol.“

Ich habe versucht, ein möglichst getreues Lebensbild des Meisters zu geben, und lasse daran anschließend als zweiten Teil eine Besprechung seiner Werke folgen. Daß im biographischen Teil noch manches lückenhaft und Versuch geblieben ist, liegt im wesentlichen an der Schwierigkeit, die russischen Materialien zu erlangen, und an dem eigenartigen Dunkel, das über dem Verbleib der Autographen von Field liegt. Vielleicht gibt meine Arbeit einem Leser Anlaß, Ergänzendes über Field zu bieten.

Meinen besonderen Dank möchte ich Herrn Dr. Schering für die Anregung zu dieser Arbeit aussprechen, ferner der Firma „Breitkopf & Härtel“, Sr. Excellenz Herrn Plato von Waxel, Herrn A. Weyrich und vor allem Herrn Nik. Findeisen in St. Petersburg. Gedankt sei schließlich auch allen andern, die mich bei meiner Arbeit in liebenswürdigster Weise unterstützt und gefördert haben.

1. Kapitel.

Kindheit und Jugendjahre Fields bis zu seiner Ankunft in St. Petersburg.

John Field, „der Sänger unter den Pianisten“ — wie er zu seiner Zeit rühmlichst genannt wurde — ist irischer Abstammung. Eine kurze Biographie von ihm — in „Famous Composers and their Works“ herausgegeben von K. Paine, Th. und K. Klauser, London 1895 — führt seinen Stammbaum bis ins Mittelalter zurück. Danach ist er ein Nachkomme der alten französischen Familie „de la Feld“, die nach England auswanderte und dort schon im 14. Jahrhundert sehr verbreitet war. Als Eduard III., 1327—1377 König von England, nach der französischen Königskrone strebte und Frankreich be-

kriegte, wurde den „de la Felds“ ihre französische Abstammung bei ihren englischen Mitbürgern äußerst unangenehm, so daß sie sich genötigt sahen, das „de la“ fallen zu lassen, und sich mit der einfachen Bezeichnung „Feld“ zu begnügen. Daraus wurde dann später „Feild“ und „Field“.

Soweit dieses Werk! Ob aber die Ableitung der Wahrheit entspricht, lasse ich dahingestellt.

Einem Zweig der Familie Field begegnen wir Ende des 18. Jahrhunderts in Dublin, der Hauptstadt Irlands. Von ihm stammt John Field ab, der am 26. Juli 1782 dortselbst das Licht der Welt erblickte.[1]) Sein Vater war Violinist im städtischen Theaterorchester, während sein Großvater eine Organistenstelle an einer der Kirchen Dublins innehatte. Schon früh zeigte sich bei dem jungen Field eine große Vorliebe für Musik. Vom Vater, wie auch vom Großvater wurde dies mit Freuden wahrgenommen, und auch gar bald die musikalische Ausbildung des Knaben ernstlich in Erwägung gezogen. Den ersten Unterricht auf dem Pianoforte übernahm der Großvater, wobei er ganz gegen die Art von Großeltern, mit rücksichtslosester Strenge gegen seinen Enkel vorging. Trotzdem aber wurden Johns Fortschritte lange nicht im Einklang mit seinem Talent befunden, und man sah sich zu noch schärferen Maß-

[1]) Dieses Datum geben fast alle mir vorliegenden biographischen Berichte über Field übereinstimmend. Verschiedene briefliche Anfragen beim „General Register Office“ und beim „Public Record Office of Ireland“ in Dublin zur Erlangung der Geburtsurkunde führten zu keinem Resultat. Man stellt dort überhaupt in Zweifel, ob eine amtliche Urkunde seiner Geburt existiert, da die Register von nur wenigen Kirchspielen — deren es in Dublin über 50 gibt — erhalten seien, die bis aufs Jahr 1782 zurückgehen.

regeln veranlaßt. John selbst soll später wiederholt gesagt haben, daß er in seiner Jugend um der Musik willen mehr Prügel als Brot erhalten habe. Es kam schließlich so weit, daß sich der junge Field eines Tages der strengen Schule seines Großvaters und Lehrers, der mit aller Gewalt ein Wunderkind aus ihm machen wollte, durch die Flucht entzog. Aber schon nach kurzer Zeit mußte er, durch äußere Not getrieben, ins väterliche Haus zurückkehren.

Wohl noch vor Johns 10. Lebensjahre erhielt sein Vater ein Engagement nach Bath und nach kurzem Aufenthalt in dieser Stadt einen Ruf ans Haymarket-Theatre zu London als Mitglied des Orchesters. Hier erst gewinnen wir festen historischen Boden.[1])

Die Anstellung des Vaters an einem Londoner Theaterorchester und die damit verbundene Übersiedlung der Familie Field nach der Hauptstadt Britanniens war für die musikalische Entwicklung des Knaben von ausschlaggebender Bedeutung. Kaum dort angelangt, hatten seine Eltern nichts Eiligeres zu tun, als den jungen John zu Clementi

---

[1]) Der Nekrolog der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 19. Juli 1837, „nach den sichersten Quellen bearbeitet“ — vermutlich vom Redakteur des Blattes G. W. Fink — und „The Dictionary of National Biography“ enthalten zum Teil vorstehende Angaben über Fields Jugend. Dagegen weiß A. Dübück, ein langjähriger Schüler Fields in Moskau, der Herausgeber der in russischer Sprache erschienenen „Erinnerungen an John Field“, auf die der Verfasser wegen ihrer Wichtigkeit für seine Arbeit noch oft zurückkommen wird, seltsamerweise nichts Bestimmtes über Fields Herkunft und Jugendzeit zu berichten. Auf die in dieser Hinsicht vielfach an Field gerichteten Fragen, habe er stets ablehnend geantwortet: „Es ist schon so lange her, daß ich mich darauf nicht mehr besinne“.

in die Schule zu schicken. Johns technische Fertigkeit auf dem Pianoforte muß aber schon damals in hohem Grad entwickelt gewesen sein; denn bald nach seiner Ankunft in London lesen wir zum erstenmal seinen Namen in öffentlichen Blättern. Pohl schreibt darüber im 2. Band seines Werkes „Mozart und Haydn in London" S. 234:

„Die Zahl der Konzerte in den Jahren 1794 und 95 war eine mäßige . . der 10jährige (!) Field (‚Master Field'), Clementis Schüler, wird zum 1. Mal genannt; er spielte wiederholt Klavierkonzerte von Dussek und Clementi. Der junge Irländer befand sich damals in London erst kurze Zeit."

S. 242 desselben Bandes gibt er folgenden Konzertbericht vom Mai (?) 1794:

„Den nun wieder häufiger auftretenden Barthelemon sehen wir abermals als Dolmetscher Corellis in einem großen Konzert mitwirken. Es war dies eine unter dem Protektorat des Prinzen von Wales gegebene Wohltätigkeits-Akademie zum Besten verarmter Weber in Spitelfields (einem Stadtteile Londons). Clementi dirigierte am Klavier, sein 10jähriger Schüler *Field* spielte eine Sonate usw."

Es scheint, als ob der junge Field in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes wirklich strebsam und ernstlich gearbeitet habe; denn er galt für einen der fleißigsten Schüler seines berühmten Lehrers, der mit größter Genauigkeit und Pünktlichkeit in seinem Unterricht verfuhr und in ihm den hartnäckigsten Eifer in der Besiegung technischer Schwierigkeiten fand. „Man hörte Clementi oft sagen (vergl. „Allg. musik. Zeit." vom 10. Jan. 1821), daß die schnelle Fassungskraft, das treue Gedächtnis und die Fähigkeit zur leichten Aus-

führung, die dieser so reichbegabte Knabe besaß, von der Art waren, daß er selten nötig hatte, ihm etwas zweimal zu sagen."

Zur damaligen Zeit hatte Clementi seine Virtuosenreisen längst aufgegeben, in London zunächst an dem Musikverlag und der Pianofortefabrik von Longmann & Broderip teilgenommen und nach deren Fallissement ein gleiches Geschäft mit Collard unter dem Namen „Clementi & Co." gegründet. Wie vorher schon J. B. Cramer, mußte nun auch Field in seinem Klaviermagazin das Amt eines musikalischen Verkäufers („musical salesman") übernehmen, der den Käufern die Instrumente vorzuführen hatte.

Erst im Jahre 1799 trat Field von neuem an die Öffentlichkeit, dieses Mal mit eigenen Kompositionen im Benefiz des jungen Pinto (vergl. Pohl: „Mozart und Haydn in London", Bd. 2, S. 234) und im Konzert des „New Musical Fund". Das Programm des letzteren, das am 7. Febr. 1799 in „The Morning Chronicle" veröffentlicht wird, macht im 2. Teil unter Nr. 2 folgende interessanten Angaben:

„Concerto Grand Forte-Piano composed for the occasion . . . . Field.

Master Field (a pupil of Mr. Clementi) being his first public appearance at this theatre."

Am 9. Febr. wird das Konzert in „The Morning Post" kritisiert; der Passus über Field lautet:

„On Thursday evening at the King's Theatre in the Hay-Market . . . the chief source of admiration in the course of the evening was a concerto on the grand Piano-Forte by Master Field a pupil of Clementi's. This young Gentleman, though only fifteen years of age, has been esteemed by the best judges one of the finest performers in this kingdom,

and his astonishing display of ability on this occassion proved how justy he was entitled to the distinction. The concerto was, we understand, wholly of his own composition; and more calculated to display rapidity of execution, attended with characteristic musical expression, we never heard. Clementi might be proud to exclaim with Quin[1]) on our Monarch's first display of English reading, „I tought the boy to play".

Wenn auch das Talent des jungen Field schon längst die Augen der Londoner musikliebenden Kreise auf sich gelenkt hatte, so wurde er doch erst durch dieses Auftreten eine Berühmtheit. Wie hoch man damals seine künstlerischen Leistungen einschätzte, mag schon daraus hervorgehen, daß Janoty — ein Unbekannter, vielleicht Kunsthändler in London — sich nicht scheute, das Bildnis des jungen Field auf seinem im Januar 1801 erschienenen Parnaß, einem Kupferstich im größten Folioformat mit 27 Bildnissen der ersten damals lebenden Meister und Künstler, darzustellen, wo ihm an der Seite Clementis ein ehrenvoller Platz eingeräumt wird.[2])

In London aber erlangte sein erstes Konzert solche Popularität, daß er es am 20. Februar 1801 im Covent Garden-Theatre, wo die Oratorienvereinigung unter anderm Mozarts „Requiem" und Händels „L'Allegro il Pensieroso" zur Aufführung brachte, wiederholen mußte. „The Morning Post" nennt ihn am Tage darauf fälschlich „the late pupil of Clementi" und sein Konzert „the celebrated one composed by himself." „The Porupine" schreibt am 21. Februar dazu: „A pupil of Clementi whose name is Field, displayed great powers and sweethness of fingering in a Concerto on the Piano-Forte. The

[1]) Ein berühmter englischer Schauspieler.

[2]) Es ist das älteste, mir bekannt gewordene Bild von Field.

melody of the Rondeau was very pretty." Weniger schmeichelhaft ist Parke in seinen „Musical Memoirs". S. 290 schreibt er: „Mr. Field (pupil of Clementi) played a concerto on the piano-forte, which was more remarkable for rapidity than expression."

Nach diesen großen Londoner Erfolgen schien es geboten, den Genius Field auch andern kunstliebenden Völkern Europas zu vermitteln. Die passende Gelegenheit fand sich bald. Im Sommer 1802[1]) trat Clementi eine große europäische Geschäftsreise an, die Paris als nächstes Ziel hatte. In der wohlberechtigten Meinung, im Auslande durch das Auftreten eines Schülers, der seine Lehrmethode typisch repräsentierte, neue Lorbeeren zu ernten, lud er Field ein ihn zu begleiten.

Die Reise war schon lange vorher geplant. Es geht dies aus einem Brief[2]) der Firma „Clementi & Co." an Pleyel in Paris vom 9. Dezember 1801 hervor, wo wir lesen: „Sir, We have by us at his time some very valuable manuscripts of Clementi, Dussek, Viotti, Cramer & *Field* (the latter is a pupil of M. Clementi, a very promising genius and already became a great favorite in this country both in respect to composition and performance — it is likely you will soon see him in Paris) . ." Aber noch im Juni 1802 war Clementi unschlüssig, wann er die Reise antreten sollte. Am 29. d. Mts. schreibt er von London an Pleyel[3]): „Mon cher ami, Mes affaires dans ce pays me retiennent encore quelque temps, et, pour dire la vérité, je ne sais quand je pourrai partir pour la France. Je suis

---

[1]) Wahrscheinlich im Juli oder August.

[2]) Derselbe wird in einer demnächst zu erwartenden Arbeit über Clementi von M. Unger vollständig mitgeteilt.

[3]) Vergl. O. Comettant, Un Nid d'Autographes, S. 81.

très sensible à votre politesse et honnêteté en m'offrant un lit dans votre maison; mais je vous prie de ne plus le garder pour moi, n'étant pas sûr du tout de mon voyage . . ."

In Paris fanden Lehrer und Schüler die herzlichste Aufnahme. Field entzückte alle, die ihn hörten, „durch den Glanz und die Feinheit seines Spiels" (vergl. Fétis: „Biographie universelle des Musiciens"). Vor allem aber erfreute die Kenner Fields außerordentliches Fugenspiel Bachscher und Händelscher Werke, das man (nach der „Allg. musik. Zeit.") „in Deutlichkeit und genauester Abrundung, im Hervorheben der Themen und im schönsten Schattieren aller Nebenverzierungen ohne Gleichen fand." Es sei im Anschluß daran vorgreifend an eine kurze Anekdote erinnert,[1]) die sich an den Namen des berühmten, in Petersburg lebenden Fugenspielers Palschau knüpft. Als Field dort eines Tages mehrere Fugen von Bach „auf seine ausnehmende Art und zum unaussprechlichen Ergötzen aller Anwesenden" gespielt hatte, drehte sich Palschau trocken zu Clementi um und sagte im ernsthaften Tone: „Ma foi, il a bien étudié." Mit welcher beharrlichen Treue in der Tat Field die klassischen Meisterwerke behandelte, davon gibt uns der schon erwähnte Nekrolog in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" ein Beispiel: „Field bekannte selbst, daß er, um eine dieser Fugen vollendet vorzutragen, etwa einen Monat lang die beste Applikatur dafür herausstudierte und dann erst sie aufs sorgfältigste einstudierte; daß er die Sonate in A von Clementi ein halbes Jahr lang habe üben

---

[1]) Mitgeteilt in einem Aufsatz „Über Clementi" in der „Allg. musik. Zeit." am 10. Januar 1821.

müssen, um jeder einzelnen Note ihr vollstes Recht zu tun."

Von Paris ging die Reise weiter nach Wien. Auch hier legte Field öffentlich Proben seines Könnens ab.[1]) Aller Wahrscheinlichkeit nach nahmen Clementis Geschäfte in Wien längere Zeit in Anspruch, und Field mag unterdessen die günstige Gelegenheit benutzt haben, um Fühlung zu den dort lebenden Meistern zu bekommen. Unterrichtet sind wir allerdings nur über die Bekanntschaft mit Albrechtsberger, dem Lehrer Beethovens, und Hummel, den er in späteren Jahren in Moskau wiedertraf. Von Albrechtsberger ließ er sich sogar auf Anraten Clementis im Kontrapunkt, seiner schwachen Seite, unterweisen, doch wurde der Unterricht bald wieder abgebrochen, sei es nun, daß ihm — wie Dübück sagt — die trockene Lehrmethode des Meisters nicht zusagte, oder die Anhänglichkeit an seinen alten Lehrer ihn bewog, gemeinsam mit ihm die Reise nach Rußland fortzusetzen.

So kehrte Field der Kaiserstadt den Rücken, wo Haydn noch lebte, und Beethovens Genius soeben zur höchsten Blüte sich entfaltete. Wie manches anders hier gekommen wäre, wer kann es wissen?

---

[1]) Ich entnehme dies einer Rezension der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" über ein Konzert Fields, das er gelegentlich seiner Anwesenheit in Wien am 8. August 1835 dort veranstaltete. Es heißt da:

„Für den bei weitem größeren Teil der Anwesenden war es wohl ohne Zweifel das 1. Mal, den berühmten englischen Pianisten J. Field zu hören; denn nur ältere Personen mögen sich erinnern, vor länger als 30 Jahren den damals noch jugendlichen Virtuosen zugleich mit seinem weltberühmten, ehrwürdigen Lehrer Clementi in Wien gesehen und gehört zu haben . . ."

2. Kapitel.
Die Petersburger Jahre.

Im Spätherbst des Jahres 1802 trafen Clementi und Field in St. Petersburg ein. Sie stiegen im Hotel de Paris ab und nahmen ein paar Stübchen mit der Aussicht nach dem Hofe, wo Clementi, sofern ihn seine sonstigen Geschäfte nicht davon abhielten, oft bis spät in die Nacht Unterricht erteilte, die Stunde zu 25 Rubel.[1]) Auch hier mußte Field in Clementis Klavier-Niederlage die Rolle eines musikalischen Verkäufers übernehmen. Spohr, der am 22. Dezember 1802 nach Petersburg kam und die beiden im Bürgerklub, einer Vereinigung Petersburger Künstler und Schöngeister, kennen lernte, besuchte ihn dort öfters und äußert sich über seine Begegnung mit ihm im 1. Band seiner Selbstbiographie S. 42 wie folgt: „Abends begleitete ich Clementi einige Male in seine große Pianoforte-Niederlage, wo Field oft stundenlang spielen mußte, um die Instrumente den Käufern im vorteilhaftesten

---

[1]) Nach Fr. Alb. Gebhard, einem zuverlässigen Gewährsmann, der in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" am 1. April 1837 eine längere biographische Skizze über Field veröffentlicht hat. Sie liegt auch dem Nekrolog in der „Allg. musik. Zeit." zugrunde. Über die Persönlichkeit ihres Verfassers habe ich folgendes ermittelt: Nach der „Zeitung für die elegante Welt" war Gebhard jahrelang Schauspieler am Deutschen Theater in Petersburg, wo auch seine Frau, als Sängerin und Schauspielerin zugleich, Anstellung fand. Mit Field stand Gebhard nach eigner Aussage 33 Jahre in Beziehung. Demnach muß er bald nach dessen Ankunft nach Petersburg gekommen sein. Das Ehepaar Gebhard erfreute sich dort seiner bedeutenden künstlerischen Leistungen wegen lange Jahre hindurch größter Beliebtheit wie die „Theaterberichte aus Petersburg" in den Jahrgängen 1809—1815 der „Zeitung für die elegante Welt" beweisen.

Lichte vorzuführen. Das Tagebuch spricht mit großer Befriedigung von der vollendeten Technik und dem schwärmerisch-melancholischen Vortrage des jungen Künstlers. Noch bewahre ich in der Erinnerung ein Bild von dem blassen, hochaufgeschossenen Jüngling, den ich später nie wiedersah. Wenn Field, der aus seinen Kleidern herausgewachsen war, sich vor dem Piano niedersetzte, die langen Arme nach der Tastatur ausstreckte, so daß sich die Ärmel fast bis zum Ellenbogen zurückzogen, dann bekam die ganze Figur etwas höchst Englischlinkisches; sobald aber sein seelenvolles Spiel begann, wurde alles vergessen und man war nur Ohr. Leider konnte ich dem jungen Mann, der außer seiner Muttersprache keine andere sprach, meine Rührung und Dankbarkeit nur durch einen stummen Händedruck zu erkennen geben."

Von dem Geize des Clementi erzählte man sich damals manche Anekdote. Spohr selbst erlebte davon ein Pröbchen: Eines Tags fand er „Lehrer und Schüler mit zurückgestreiften Hemdärmeln am Waschkübel beschäftigt, ihre Strümpfe und sonstige Wäsche zu reinigen". Sie ließen sich nicht stören, und Clementi riet Spohr, „es ebenso zu machen, da die Wäsche in Petersburg nicht nur sehr teuer sei, sondern auch bei der dort üblichen Waschmethode sehr leide". — Einige andere Beispiele davon führt Gebhard an. Auf der Reise zwischen Narwa und Petersburg hatte Field seinen Hut verloren, und es dauerte über einen Monat, bis Clementi Geld zu einem neuen bewilligte. Obwohl Clementi bei der Abreise von Fields Eltern 100 Pfd. Sterling für Beköstigung und Unterricht erhalten hatte, ward es Field doch schwer, die Stiefel geflickt zu bekommen. Clementi selbst kaufte sich im Winter keine warme

Bekleidung, und sein Schüler mußte sie gleichfalls entbehren. Auch gestattete ihm Clementi nur eine sehr frugale Kost. Statt an der Table d'hôte mitspeisen zu dürfen, mußte sich Field mit Tee, Brot, Butter, Käse usw. — Lebensbedürfnisse, die er in den Viktualienbuden einkaufte, zufrieden geben.

Unter diesen Umständen ist es ihm nicht zu verargen, wenn er der Einladung eines Kammerdieners, der ihn für seines Gleichen hielt, — eine Mutmaßung, gegen die der schlaue Field nicht das geringste einwandte — des öfteren Folge leistete und sich von ihm vorsetzen ließ, was Küche und Keller seiner Herrschaft zu bieten vermochten.

Allmählich rückte die Zeit der Abreise Clementis heran, der im Frühling 1803 mit dem Pianisten Zeuner die Stadt wieder verließ. Da Field sich entschlossen hatte, dauernd in Petersburg zu bleiben, wollte ihn sein Lehrer vorerst noch in die vornehmen Kreise der Stadt einführen. Eines Abends nahm er ihn mit, um ihn einer seiner Schülerinnen, dem Fräulein von Demidoff, vorzustellen. Hier ereignete sich folgende drollige Geschichte, bei der Gebhard des längeren verweilt:

Als Lehrer und Schüler in das Vorzimmer traten, sprang plötzlich Johns Freund, der Kammerdiener, auf sie zu, um ihnen beim Ablegen behilflich zu sein. Wie erstaunt war er aber, als er darauf den jungen Field mit seinem Lehrer im Salon verschwinden sah. In dem Glauben, sein Freund könnte gegen den Anstand verstoßen, folgte er ihnen, gab John verstohlen Winke sich zu entfernen und ging, als alles nichts half, so oft mit den Erfrischungen an ihm vorüber, bis es schließlich von der Tochter des Hauses bemerkt wurde. John kam dadurch nicht im geringsten in Verlegenheit und

erzählte — vom Fräulein dazu aufgefordert — in seiner Unschuld den Zusammenhang der Sache so ehrlich und drollig, daß er schon dadurch, wie durch sein einnehmendes Wesen überhaupt, äußerst gefiel. Nachdem er aber erst gespielt hatte, war alles dermaßen enthusiasmiert, daß er sogleich als künftiger Lehrer des Fräuleins angenommen wurde.

Sein Glück in Petersburg schien gemacht, noch ehe Clementi die Stadt verließ. Nur einen Streich spielte der junge Field seinem Lehrer kurz vor seiner Abreise, den Gebhard gleichfalls bezeugt. Field mußte des öfteren, wenn Clementi geschäftlich oder durch Unpäßlichkeit verhindert war, im englischen Klub für ihn spielen. Man zahlte ihm dafür ebensoviel wie seinem Lehrer: 500 Rubel, die er aber stets bis auf den letzten Heller an ihn zurückerstatten mußte. Dies verdroß ihn schon immer. Am Tage vor Clementis Abreise nun bot sich endlich eine günstige Gelegenheit, sich zu revanchieren. Ehe Clementi am Morgen ausging, eilte John hinunter zum Wirt und zeigte demselben an, daß Herr Clementi gesonnen sei, ihm und seinen Freunden ein Abschiedsessen von 20 Gedecken mit dem besten Wein zu geben. Der Wirt, an die Freigebigkeit Clementis nicht gewöhnt, schüttelte bedenklich den Kopf. In diesem Augenblick erschien Clementi selbst, um auszugehen. Rasch rief ihm Field zu: „Nicht wahr, Herr Clementi, der Wirt soll Ihnen über das Bestellte morgen die Rechnung aushändigen?“ — „Ja, ja!“ sagte Clementi flüchtig und ging zur Türe hinaus. Am Mittag kamen die Freunde; man aß und trank und war guter Dinge. Clementi kam erst spät am Abend nach Hause, und am andern Morgen begrüßte ihn

der Wirt mit der Rechnung. Er sprang auf, lärmte, tobte, wollte John prügeln, mußte aber schließlich doch zahlen. — Clementi hatte allerdings die Äußerung getan, daß Field sich am Tage vor seiner Abreise einmal auf seine Rechnung gütlich tun dürfte. Dazu hatte er sein teures „Ja, ja" gegeben, das John dann so schlau zu benutzen verstand.

Nach der Abreise Clementis verweilte Field im Sommer 1803 längere Zeit im Hause des Kommandanten von Narwa. Es geht dies aus einem von M. Unger mir mitgeteilten Briefe Clementis an Collard hervor:

„Dresden, Aug. the 14th 1803.

... General Markloffsky (Commandant de Narwa) wants such an instrument as last mentioned with all my works — Field is in his house from my recommendation as you 'll hear from Mr. Blake." —

Der General war ein großer Musikfreund, dessen gastfreies Haus namhaften Künstlern jederzeit offenstand. Auf der Durchreise von Riga nach Petersburg waren auch Spohr und Eck[1]) seine Gäste. Mit Field wird sein Name zum erstenmal in Zusammenhang gebracht gelegentlich seines Aufenthaltes in Petersburg zu Anfang des Jahres 1803. Damals trafen die beiden auf einer Soiree beim Baron Rall zusammen, zu der auch Spohr und Eck geladen waren. „An diesem Abend" — so heißt es in Spohrs Selbstbiographie Bd. 1, S. 55 — „spielte außer Herrn Eck auch Field, und zwar wundervoll".

Es war zur Zeit der großen Fasten 1804, als Field zum erstenmal öffentlich im philharmonischen Saale zu Petersburg sein erstes Konzert spielte und

---

[1]) Lehrer von Spohr.

Gebhard ihn hörte.[1]) Der Eindruck, den sein wunderbares Spiel auf die Hörer machte, war gewaltig, „Nicht nur durch Fertigkeit, Reinheit, Geschmack. Eleganz im Vortrage, sondern durch den nie gehörten bezaubernden Gesang, welchen der Künstler mit seinem wunderbaren Anschlage gleichsam aus den Tasten saugte, berauschte er alle Herzen; kurz, der Name Field war die Losung des Tages und bezeichnete das Höchste, was man je gehört hatte auf dem Fortepiano.“ — Die Reichen und Vornehmen beeilten sich jetzt, bei ihm Unterricht zu nehmen, den er sich, wie sein Lehrer, mit 25 Rubel die Stunde bezahlen ließ. Aus allen Gegenden strömten Schüler herbei, um von ihm zu lernen, und sein Einfluß war so stark, daß Petersburg eine Zeitlang den Beinamen einer „Pianopolis“ trug. Nicht allen aber, die kamen und ihn um Unterweisung baten, wurde dieses Glück auch zuteil. Field überanstrengte sich nicht. Geld war ihm nur ein notwendiges Mittel zum Leben, und zum Sammeln

---

[1]) Fétis spricht in seiner „Biographie universelle des Musiciens“ von einem Konzert, das Field 1804 mit Madame Mara in Petersburg veranstaltete. Es ist nicht gut anzunehmen, daß es sich dabei um das oben erwähnte handelt, weil Gebhard wohl schwerlich eine Künstlerin vom Range der Mara stillschweigend übergangen haben würde. Daß Field aber im Winter 1803/04 mehrmals öffentlich gespielt hat, geht aus nachstehender Notiz der „Zeit. f. d. eleg. Welt“ (Jahrg. 1804, Nr. 85) hervor:

„Herr M. Clementi, der vergangenes Jahr Petersburg wegen seiner Handelsspekulationen besuchte . ., hat unter andern Herrn Field hier zurückgelassen. Seine große ausgezeichnete Fertigkeit auf dem Pianoforte, seine eigenen Kompositionen, sein glückliches Gedächtnis, das Bachsche Fugen, wie Clementische Sonaten leicht behält, machen diesen jungen Mann, der erst 20 Jahre alt ist, für die musikalische Welt schon sehr merkwürdig. Die musikalische Gesellschaft und auf eigene Spekulation gegebene Konzerte haben seine Reputation sehr schnell verbreitet.“

von Reichtümern hatte er absolut keine Anlage. Lange genug hatte er in der strengen Zucht Clementis gedarbt, und er verwandte nur soviel Zeit für Unterricht, als er brauchte, um von dem Ertrag vergnügt leben zu können. — Obwohl Field in Petersburg geradezu abgöttisch verehrt wurde, blieb er in seinem Wesen doch von seltener Bescheidenheit, die mit echtem Künstlerstolz gepaart war. Die von Gebhard erzählten Geschichten, wie er den Reichen zeigte, daß ein wahrer Künstler um ihres Mammons willen ihnen nicht huldige, sprechen von seinem gerechten Selbstbewußtsein, dem jeglicher Hochmut fern lag: Mit mehreren Künstlern bei einem reichen Petersburger Kaufmann zur Verherrlichung einer Abendgesellschaft eingeladen, fand er, etwas spät kommend, seine Kollegen in einem an die Gesellschaftssäle anstoßenden Zimmer isoliert. Er indessen mischte sich unter die geladenen Gäste, die ihn freundlich begrüßten, und machte seine Kunstgenossen darauf aufmerksam, es ihm gleich zu tun. Sie weigerten sich aber, weil sie vom Gastgeber nicht dazu aufgefordert wurden. Im Verlaufe des Abends wurden verschiedentlich Erfrischungen gereicht. Stets ging die Dienerschaft damit am Künstlerzimmer vorüber. Field, über diese Zurücksetzung ärgerlich, trat schließlich auf sie zu und forderte Champagner. Der Hausherr hörte dies, bezeugte seinen Unwillen, tat aber nichts, seine Unschicklichkeit zu verbessern. Wenn nun ein Künstler sein Vortragsstück beendet hatte, fertigte der Wirt diesen im Nebenzimmer mit dem Honorar ab. Als die Reihe an Field kam und ihm der Hausherr für seine Leistungen 100 Rubel in die Hand drückte, ließ er sich von einem Diener den Mantel bringen, und gab ihm in Gegenwart seines Herrn die so-

eben empfangene Summe „für gute Bedienung". — Bei einer andern Gelegenheit, wo er in ähnlicher Weise abgefertigt wurde, zündete er sich im Beisein des Hausherrn mit dem empfangenen 100 Rubelschein eine Zigarre an und verschwand. „Jetzt sollen sie mir nicht wiederkommen", sagte er, „sie sollen mir für einen solchen Abend 500 Rubel vorher ins Haus schicken, wenn sie glauben, mich als Musikanten benutzen zu können." —

Im Herbst des Jahres 1805 unternahm Field einmal eine Konzertreise nach Mitau und Riga, wo er sich mehrere Monate aufhielt und durch sein Spiel allenthalben große Sensation hervorrief. Das „Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft" (herausgegeben von Moritz Rudolph, Riga 1890) schreibt darüber S. 61: „Field, der berühmte, in mancher Beziehung unerreichte Pianist konzertierte am 7. Oktober[1]) 1805 und am 22. und 27. Januar 1806 im „Schwarzhäupter". (Die Programms nennen ihn übereinstimmend *Eduard Field,* die sonstigen Nachrichten aber lassen außer Zweifel, daß es sich um *John* Field handelt. Ein *Eduard* Field ist in der Musikgeschichte unseres Wissens überhaupt nicht bekannt."[2])

Auf Einladung des damaligen Kollegienrats, des Herrn von Bl., wohnte Field während seines Rigenser Aufenthaltes in dessen Hause. Dort interessierte er sich außerordentlich für das musikalische Talent eines jungen deutschen Mädchens, dem er täglich

---

[1]) Kalenderdaten nach dem alten Stil.

[2]) Die Lexika nennen wohl einen *Henry Field,* einen mittelmäßigen Klavierspieler, der 1822 in London das Konzert in h von Hummel öffentlich spielte, sonst aber in keiner Hinsicht bedeutend ist. Er steht in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zu John Field.

mehrere Klavierstunden gab. Oft spielte er ihr vor, komponierte und dedizierte ihr manches, was sie als teure Reliquie seiner Handschrift aufbewahrte.

In Mitau, wo Field höchst wahrscheinlich nach seinem ersten Konzert in Riga längere Zeit Aufenthalt nahm, wurde er nicht weniger gefeiert. Die „Wöchentlichen Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland“ (herausgegeben von J. Fr. Recke 1806) legen davon glänzendes Zeugnis ab. Im 3. Bd. derselben S. 93, unter „Nachrichten aus Mitau, die Musik betreffend“, heißt es in einer Kritik über das Konzert eines gewissen Herrn Stiemer am 28. Januar:

„Herr Stiemer kam zu keinem günstigen Zeitpunkt hierher. Das musikalische Publikum ist in das Spiel des Herrn Field, der vor wenigen Wochen nach Moskau (?) abgegangen ist, noch so verliebt, und das Andenken an dasselbe wird durch einige seiner Schüler und Schülerinnen noch so lebendig erhalten, daß es nur einem sehr ausgezeichneten Talente gelingen dürfte, die Aufmerksamkeit von jenem ab auf sich zu lenken. Von Herrn Stiemer schien man dies kaum zu erwarten. Hierzu kam, daß seine Manier mit der Fieldschen sehr kontrastierte. Was man an Field vorzüglich bewundert hatte: den gleichen Anschlag, den Fluß und die Anmut des Vortrags, vermißte man durchaus bei Herrn Stiemer.“

S. 112 ebendaselbst verleiht sogar ein Dichter der allgemein herrschenden Stimmung der Mitauer Musikwelt Ausdruck in nachstehendem Sonett:

„An Field,
nach seiner Abreise von Mitau.

Die Töne, die uns in die Seele drangen,
Die Deines Herzens sanfte Glut belebte,
Worin ein schöner Geist harmonisch webte,
Der uns in holdem Zauberspiel gefangen, —
Sie sind verhallt! Sehnsüchtiges Verlangen
Dehnt nun die Brust, die wonnevoll erbebte,
Wenn Deiner Töne Fülle sie durchschwebte.
Die süßen Stunden sind so schnell vergangen.
Doch was bei Deinem Spiel das Herz beglückte,
Der Schöpfergeist, der eine Welt entfaltet,
Ist nicht an flücht'gen Augenblick gebunden.
Noch lebet das Gefühl, das uns entzückte,
Die Götterkraft, so rein und schön gestaltet:
Die Seele lebt, der Körper ist verschwunden."

Field wohnte in Mitau im Hause des Herrn v. B.,[1]) eines höchst gebildeten und geistreichen Mannes, dessen Töchter später in Malerei und Musik sich auszeichneten. Die älteste, Fräulein M. v. Berner,[2]) wurde durch ihr vollendetes Violin-

---

[1]) So im Nekrolog der „Allg. mus. Ztg." angegeben. Nach Spohrs Selbstbiographie unterliegt es aber keinem Zweifel, daß dieser Herr v. B. mit dem Kollegien-Assessor von Berner identisch ist, bei dem Spohr während seines Aufenthaltes in Mitau im November 1802 öfters eingeladen war. Folgende Stelle aus dem 1. Bd. spricht dafür:

„Befremdend ist es, daß im Tagebuch der Kinder des Herrn von Berner gar nicht erwähnt wird; denn eine Tochter, die später Schülerin Rodes wurde und sich als Violinspielerin auszeichnete, muß doch schon damals ziemlich erwachsen gewesen sein."

[2]) Nach einem Briefe Amendas an Beethoven, zu lesen in A. W. Thayers Beethovenbiographie 3. Bd., 2. Aufl., S. 502, hieß sie mit Vornamen: *Marianne.*

Die „Zeit f. d. eleg. Welt" bringt 1810 eine kurze Notiz, daß Fräulein von Berner gelegentlich der Anwesenheit Ihrer Majestät der Kaiserin von Rußland in Mitau „durch ihre Virtuosität auf der Violine den Beifall der Monarchin gewann". (Vergl. Jahrg. 1810, S. 1393.)

spiel, obwohl sie sich fast nur in kleineren Kreisen hören ließ, selbst im Ausland berühmt. Hier lernte Field unter andern eine Französin kennen, die, älter als er selbst, durch ihre herzgewinnende Art sich ihm angenehm zu machen wußte. Öfters soll er damals gesagt haben, wenn er heiraten würde, müsse er durchaus zum Üben ein abgelegenes Zimmer bewohnen; denn er könne nicht an die standhafte Zuneigung seiner Frau glauben, wenn er ihre Ohren mit seinem Studieren andauernd belästige. Diesem Fräulein nun machte Field eines Tages einen schriftlichen Heiratsantrag, der ebenso originell als bezeichnend für die französische Schreib- und Ausdrucksweise des großen Virtuosen sein dürfte. Er lautet:

„Mademoiselle!

Je vous ame! Au mois de Mai, quand j'aurai deux mille écus je vous marierai. Dites si vous voulez. F."

Der Antrag wurde sogleich akzeptiert. Aber nun war es um Fields seelisches Gleichgewicht geschehen. Er rannte umher, als wäre er von Sinnen. Endlich gestand er dem in ihn dringenden Herrn von Berner die Sache, der es übernahm, der Dame das Unpassende des Verhältnisses klar zu machen, worauf sie ihm sein Wort zurück gab. Sogleich stellten sich bei ihm Ruhe und Heiterkeit wieder ein.

Übrigens konnte ihn kalte weibliche Schönheit nicht reizen. Esprit in den Augen — wie er sich ausdrückte — war ihm erste Bedingung.

In Petersburg besaß Field stets ein schönes, geräumiges Quartier, das er sich nach seiner Bequemlichkeit eingerichtet hatte. (Wir werden noch davon mehr hören.) In den ersten Jahren soll er

nach Gebhard noch fleißig gearbeitet haben; manchmal nahmen seine Fingerübungen 3, 4 auch 5 Stunden in Anspruch, so daß für den Unterricht kaum 2 bis 3 Stunden übrig blieben. Die jungen Damen pflegten meist mit ihren Gouvernanten, Vätern, Tanten usw. in seine Wohnung zu kommen, um Unterricht zu nehmen. Daß es da mitunter zu recht amüsanten Zwischenfällen kam, darf bei einer Natur wie der Fields nicht wundernehmen. So traf es sich einmal, daß er noch im Bette lag, als eine vornehme junge Dame in Begleitung ihrer Gouvernante zum Unterrichtnehmen gemeldet wurde. Field aber kam aus seiner Ruhe und seinem Bette nicht heraus. Er ließ die Damen bitten, sich in den Musiksalon zu begeben, und leitete vom Nebenzimmer aus den Unterricht. Jeden falschen Finger, den das Fräulein sich erlaubte, bemerkte er eifrigst und trieb es nach vielen vergeblichen Rügen aus der Ferne schließlich soweit, daß er, sich und seine Toilette vergessend, im Eifer aus dem Bett sprang, und Fräulein und Gouvernante, von Schrecken gejagt, davonliefen.

Manche von seinen Schülern, die in den Wintermonaten seinen Unterricht gegen Karten genossen hatten, zogen im Frühjahr aufs Land und versäumten zu zahlen. Um zu seinem Rechte zu kommen, beschloß Field, nur mehr gegen bare Bezahlung Unterricht zu erteilen. Er stellte eine Uhr aufs Klavier. Sobald die Stunde beendigt war, hatte der Schüler das Honorar auf das Notenpult zu legen.

Gern weilte Field im Kreise der Familie Gebhard. Des Französischen damals schon ziemlich mächtig, war es ihm sehr willkommen, in diesem Hause die deutsche Sprache erlernen zu können. Er verstand fast jedes Wort; allerdings war sein

Deutsch ein Deutsch-Englisches und klang bei seiner Anlage zum Stottern sehr komisch.

Er unterhielt nur gern durch seine Kunst, wenn er sah, daß man seinem Spiel Interesse entgegenbrachte. — Einmal wollte er sich für die in dieser Familie genossene Gastfreundschaft erkenntlich zeigen und lud Herrn und Frau Gebhard zu sich ein. Man kannte seine Vergeßlichkeit. An Essen und Trinken dachte er nicht eher, als bis der Hunger sich einstellte; dann ging er zu einem Freunde oder zur table d'hôte ins Hotel. Zu diesem Feste nun hatte er noch andere Künstler und Kunstfreunde eingeladen. Man versammelte sich; Field war zu Hause in seinem Schlafrock und hatte alles vergessen. Nichts, gar nichts war dazu arrangiert. Das konnte ihn aber nicht aus der Fassung bringen. Er sandte seinen Diener mit einem Billett in die erste französische Restauration, und in kurzer Zeit war die Tafel serviert.

Zu all' diesen Exzentrizitäten, die an sich ja harmloser Art und gewissermaßen ein Vorrecht des Künstlers sind, gesellten sich aber bald zwei schlimme Feinde, denen Fields kräftige Konstitution auf die Dauer unterliegen mußte: Der Alkohol und eine zum größten Teil damit zusammenhängende regellose und ausschweifende Lebensweise.

In dem Zeugnis der französischen Schauspielerin Füsille, die 1806/07 in Petersburg lebte und in persönlichem Verkehr zu Field stand, besitzen wir eine der wertvollsten Quellen für unsere Biographie aus jener Zeit.[1])

Während ihres Petersburger Aufenthaltes verkehrten in ihrem Hause viele liebenswürdige, sym-

---

[1]) Vergl. Quellenangabe.

pathische Persönlichkeiten. Teils waren es Emigranten, die sich mit Sprach- und anderm Unterricht befaßten, teils Kaufleute und Künstler aus allen Weltgegenden. Zu den letzteren gehörte auch Field und Fräulein Percheron (auch „Percherette“ genannt), Fields spätere Gattin. Ihre trotz aller Kleinheit schön proportionierte Gestalt und die halbverschleierten Blicke, die Geist und Verschlagenheit zugleich ausdrückten, hatten ihr in Kunstkreisen den Namen des „blauen Teufelchens“ eingetragen.

Den Meister schildert die Schauspielerin als einen Menschen von hohem Verstand, dessen oft sehr geistreiche Repliken durch den Umstand, daß er stotterte, einen Stich ins Komische erhielten. Als Mensch von angenehmem Äußern, zeugte sein Blick von Genialität; aber er war zerstreut, leichtsinnig und träge; so träge, daß er es schon als eine Last empfand, in der Gesellschaft verkehren zu müssen, wo Hosen, Stiefel und Halstuch noch als Morgentoilette betrachtet wurden. Mußte er ein Konzert geben oder den Übungen eines Schülers beiwohnen, so erschien er mitunter sogar mit verkehrt angezogenen Strümpfen und mit einem Halstuch, dessen einer Zipfel herabhing, während der andere gen Himmel schaute. Die Weste war oft schief zugeknöpft; doch schenkte man dem allen keine Beachtung, da man sich an seine phantastische Originalität gewöhnt hatte.

Die Gräfin O. gehörte damals zu den Lieblingsschülerinnen Fields, weil sie ein wahrhaft musikalisches Empfinden besaß, und er ihretwegen keinen Wert auf seine Toilette zu legen brauchte. Sie gab Field vollständig Freiheit darin, da sie recht wohl wußte, daß man ihn nur auf diese Weise zur

Pünktlichkeit bringen konnte. Wenn sie mit ihm vierhändig auf zwei Klavieren spielte, und Field ihr dabei Anweisungen zu geben hatte, zog er einfach das Instrument der Gräfin an das seine heran (was bei der leichten Bauart keine wesentlichen Kräfte erforderte), nur um nicht aufstehen zu müssen.

Hatte Field auswärts Unterricht zu geben, so ging er neben seiner Kalesche her, während sein Diener im Wagen saß, bis sein Herr ihn ablöste. Vor der Ausfahrt fragte Johann mit wichtiger Miene: „Zu wem befehlen der gnädige Herr zu fahren?" — worauf Field stotternd antwortete: „Zu wem Du willst". Da sich dieses Zwiegespräch fast alltäglich wiederholt haben soll, wurde Fields Diener vielfach bestochen; denn Field blieb, war er einmal in irgend ein Haus gekommen, häufig den ganzen Tag dort. Gewöhnlich kam er, mit Schnee bedeckt, im Vorzimmer an, wo er sich der weißen Pelzstiefeln — sogenannte Moskauer — entledigte, ohne darauf zu achten, wohin sie gerieten.

Schon damals soll Field das regelmäßige Arbeiten aufgegeben haben. Er spielte und komponierte nur unmittelbar vor der Zeit, zu welcher seine Konzerte angesetzt waren. Bevor er an die Arbeit ging, legte er den Rock ab, streifte die Hemdärmel in die Höhe und bat seine Freunde, ihm Grog zu bringen, den er in großen Mengen genoß. Dann setzte er sich ans Instrument, und in diesem Moment wandelte sich der Faulpelz zum Künstler, zum inspirierten Tonsetzer. Er schrieb, und — gleich der Sibylle — warf er seine Blättchen aufs Geratewohl fort, die von seinen Freunden gesammelt und geordnet wurden. Field probte hierauf die von ihm zu Papier gebrachten Gedanken, und das Klavier wurde dann unter seinen Fingern zu einem

ungewöhnlichen Instrument. Früh 3 oder 4 Uhr endlich ließ er sich ermattet aufs Sofa fallen und schlief ein. Hatte er dann am Vormittag seinen Kaffee genommen, beschäftigte er sich erneut mit seiner Arbeit. In dieser Zeit durfte niemand mit ihm reden, selbst über das Wichtigste nicht.

Um die Vorbereitungen zu seinen Konzerten kümmerte sich Field nicht im geringsten. Man kaufte seine Karten sofort weg und zahlte äußerst splendid.

In diese Zeit fällt auch seine Liebe zu Fräulein Percheron. Sie zeichnete sich durch anziehende Koketterie aus, die ihr zahlreiche Verehrer gewann, wiewohl sie sehr sittenstreng war. Gut erzogen und gebildet, gehörte sie zu den besten Schülerinnen ihres Bräutigams; doch hatte sie für Ordnung und Sparsamkeit keinen Sinn. Zwei Persönlichkeiten, die darin einander so ähnlich waren, konnten keinen Grundstein zu einem glücklichen Familienleben legen. Das fühlte man und riet Field allgemein davon ab, eine Ehe mit ihr einzugehen. Einer seiner intimsten Freunde in dieser Zeit war der Engländer Adams, ein junger hochbegabter Künstler. Dieser gab sich alle Mühe, Fields Ehebund mit der Percheron zu hintertreiben, sich bei seinen Beweisführungen darauf stützend, daß sie eine Kokette sei und es ihr nur darauf ankomme, einen namhaften Künstler zu heiraten. Er versicherte seinem Freunde, es würde ihm nicht schwer werden, gleichfalls ihre Gunst zu erringen, wenn er nur Ernst machen wolle. Field schenkte dem keinen Glauben, und man einigte sich zu einer Wette: Während der nächsten Fasten wollten sie ein Konzert veranstalten, in welchem auch Romberg — der berühmte Violincellist — und die Percheron mitwirken sollten. Da

letztere kein Geld hatte, wollten die drei Künstler vereint alles Erforderliche für ihre Toilette einkaufen. Gelänge es Adams, innerhalb 3 Monate die Percheron auf seine Seite zu ziehen, so hätte er die Kosten für ihre Robe zu tragen; andernfalls zahlte Field. — Die Frist verstrich. Adams erreichte nicht, was er wünschte und das geplante Konzert konnte wegen Krankheit der Percheron nicht stattfinden. Um sich nun für seinen Mißerfolg zu entschädigen und zu sehen, wie weit er die Kaltblütigkeit seines Freundes auf die Probe stellen könnte, suchte sich Adams über Field lustig zu machen. Eines Morgens erschien er in Fields Wohnung und fand ihn wie gewöhnlich bei einem Glas Grog auf seinem Diwan liegend und ernsthaft seine Pfeife rauchend. „Nun, mein lieber Freund", sagte Adams, Hut und Handschuhe auf den Tisch werfend, „du warst deiner Sache so sicher, ich aber wußte zu gut, wie leicht es sein würde, diese Kokette zu erobern." Field fuhr fort zu rauchen, ohne ein Wort zu erwidern oder sich vom Platz zu bewegen. Dieser Gleichmut regte Adams auf und ließ ihn zu den ungeheuerlichsten Berichten kommen, bis Field endlich vom Sofa aufsprang und ihm zurief: „Nun wirst Du ihr ein Kleid kaufen!"

In diesem Augenblick öffnete sich die Tür und Fräulein Percheron erschien selbst. Sie hatte gerade bei Field Unterricht. Adams lachte, während Field erbost und mit gerötetem Gesicht mühsam stotternd Anstrengungen machte, etwas zu sagen. Mit Mühe nur konnte er sagen, daß er sich einen Scherz geleistet. — Die Geschichte machte in der Stadt bald die Runde, und es kam das geflügelte Wort auf: „Er wird ihr ein Kleid kaufen."

Bald darauf erkrankte Adams durch Unvor-

sichtigkeit gegenüber dem russischen Klima und starb. Der Tod des hochbegabten jungen Mannes ging Field sehr nahe. Trotz aller Gegensätze hatte er sehr viel Anhänglichkeit an Adams gezeigt und gern auf seinen Rat gehört im Bewußtsein des ehrlichen Wollens seines Freundes.

Die lange geplante Ehe Fields sollte Adams nicht mehr erleben; sie wurde endlich September 1807 geschlossen. In Moskau lebte damals ein alter Franzose namens Disarne, ein Emigrant und Kaufmann. Er interessierte sich aufrichtig für Fräulein Percheron, die ihm bei ihrer Ankunft in Rußland empfohlen worden war. Dieser legte nun der Schauspielerin Füsille nahe, während des Trauaktes bei Fräulein Percheron Mutterstelle zu vertreten; er selbst wolle Stellvertreter für Fields Vater sein. — Es gab vor der Hochzeit noch mancherlei zu erledigen, und da man die völlige Unfähigheit des Bräutigams sowohl wie auch der Braut zu derartigen Geschäften kannte, nahmen die stellvertretenden Eltern die nötigen Vorbereitungen in die Hand. Zunächst hieß es eine passende Wohnung suchen für das junge Paar, da Field unmöglich die Gattin in seiner Behausung unterbringen konnte. Wie sah es da aus! Eine große, geräumige Stube, von niedrigen, weißen Diwans umgeben, stand im Einklang mit Fields Faulheit. Er glich völlig einem Pascha, wenn er aus seiner langen Sandelholzpfeife, eingewickelt in seinen Pelz, rauchend dalag. Neben ihm stand ein Tischchen, auf dem die Rumkaraffe thronte. An den Wänden hingen Zigarrentaschen, Pfeifen und Beutel mit türkischem Tabak. Viele dieser Rauchutensilien waren sehr kostbar. Auch Jatagane und Dolche, alles Geschenke von Verehrern seines Talentes, waren in den verschiedenen Winkeln

untergebracht. In der Mitte des Zimmers stand ein großer runder Tisch, mit Noten, Federn und Tintenfässern bedeckt, und an der Wand ein vorzügliches Klavier. An den vier Fenstern vermißte man die Vorhänge.

Field fand die neue Wohnung, die er nach der Hochzeit beziehen sollte, zu schön und fragte voll Unruhe, wo er denn seine Freunde empfangen und seinen Hund unterbringen könne. Man zeigte ihm einen geeigneten Raum, und er war zufrieden.

Am Tage der Vermählung, die für Abend festgesetzt war, speiste das Brautpaar bei der Füsille mit einem Engländer Jons, der Brautzeuge sein wollte. Nach Tisch zogen sich die Damen ins Toilettenzimmer zurück, während Field sich ans Klavier setzte und eine Schülerin nachahmte, die sich durch ihr „taktloses" Spielen besonders hervortat. Dabei geriet er so in Eifer, daß er an die Hochzeit gar nicht mehr dachte und mit Gewalt vom Instrument weggebracht werden mußte. In der Kirche stand Field neben Disarne, dem stellvertretenden Vater, einem Knaben ähnlich, der zum erstenmal das Abendmahl empfängt; und dabei hatte er doch Trauring und Traugebühren vergessen. Der Geistliche namens Syuruk hielt dem jungen Paar eine ergreifende Rede über die Harmonie in der Ehe und im besonderen über alle Harmonie im menschlichen Leben. Nach Beendigung des feierlichen Aktes fuhr man gemeinsam zum Abendessen. Kaum aber hatte man an der Tafel Platz genommen, als der junge Gatte verschwand. Man fand ihn im Salon, den er bis ins einzelste in Augenschein nahm. Nach Tisch erzählte Jons eine lange ermüdende Geschichte. Field sprang plötzlich auf und sagte zu dem neben ihm

sitzenden Geistlichen: „Ich kenne diese Geschichte und werde sie Jons am Tage seiner Vermählung auch erzählen.“ So vollzog sich diese seltsame Eheschließung.

In welcher Weise nun die beiden so merkwürdig gearteten Menschen in den folgenden Jahren ihr Glück sich zurechtzimmerten, darüber vermag ich leider mangelnden Materiales wegen nichts auszusagen. — Wir begegnen dem Künstlerpaar erst wieder zu Anfang des verhängnisvollen Jahres 1812, wo es sich auf einer Reise nach Moskau befand von der dortigen gesamten Musikwelt sehnsüchtig erwartet. Im März 1812 kündigt die „Moskauer Zeitung zwei Konzerte an, wo Field und einmal auch Frau Field unter den Mitwirkenden genannt sind.

In Nr. 19 des Blattes heißt es am 6. März: „Sonntag, den 10. März, wird zum Besten der Musikanten des Kaiserlichen Theaters ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert stattfinden . .“

Das Programm, das gleichfalls dort abgedruckt wird, macht im 1. Teil unter Nr. 3 folgende, für uns wichtige Angabe:

„Herr Field wird ein Konzert auf dem Pianoforte spielen, komponiert von Wielfel.“

Einige Tage später lesen wir in Nr. 20 der Moskauer Zeitung:

„Am 14. März werden Herr und Frau Field die Ehre haben, im Tanz-Klub ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert zu geben. Billette erhält man bei Herrn Field auf der Twerskaja im Hause der Fürstin Trubetzkoy, gegenüber der evangelischen Kirche, im Tanzklub usw.“

Die glänzende Aufnahme in dieser Stadt und die außergewöhnlich hohen Einnahmen seiner Konzerte — in einem soll er allein 6000 Rubel verdient

haben — bewogen Field, sich schon jetzt dauernd in Moskau niederzulassen. Bald aber schrieb er an Gebhard, er sehne sich nach Petersburg zurück, und er verließ die Stadt noch vor dem verhängnisvollen Einzug der Franzosen im September 1812. Seine Einrichtung und die im voraus bezahlte Wohnung überließ er unentgeltlich seinem größten Petersburger Rivalen und Neider, dem Pianisten und Komponisten Daniel Steibelt, der seine Stelle in Moskau einzunehmen wünschte.

Es sei hier gleich einiges eingefügt, was Gebhard uns über das Verhältnis Steibelts zu Field mitgeteilt hat. Steibelt ging gleichfalls im Gebhardschen Hause aus und ein; nur wenn er Field antraf, entfernte er sich. Einmal wollte er ein Doppelkonzert eigner Komposition zum Vortrag bringen und bedurfte dazu Fields Unterstützung. Er ließ ihn durch Gebhard bitten, einen Part zu übernehmen, und Field willigte auch sogleich ein. Es ging aber unter den Musikern das Gerede, Field sei nicht imstande, ein einigermaßen schwieriges Stück „prima vista" zu spielen. Daher wollte Steibelt Field seinen Part zum Üben zuschicken; doch dieser verbat es sich. In der Generalprobe, am Tage des Konzerts, lernte er ihn erst kennen. Der Saal war am Abend über und über gefüllt. Steibelt begann und wurde mit Beifall begrüßt. Als aber Field gespielt hatte, wollte der Beifallssturm, das Jauchzen und Bravoschreien kein Ende nehmen. Ersterer griff darauf so heftig und wütend in die Tasten, daß laut klirrend mehrere Saiten sprangen.

Wie übrigens aus den bald folgenden Konzertberichten zu entnehmen ist, muß auch Steibelts Aufenthalt in Moskau nur vorübergehend gewesen

sein; denn wir begegnen ihm zu Anfang des Jahres 1815 wieder in Petersburg.

Im September 1815 ging Field von der Leipziger Firma „Breitkopf & Härtel" ein Schreiben zu, in welchem diese ihm günstige Bedingungen in Aussicht stellt für die Übertragung des Verlagrechts seiner Kompositionen. In seiner Antwort am 18./30. Oktober zeigt sich Field dann auch nicht abgeneigt, auf die Vorschläge der Firma einzugehen; und schon im nächsten Jahr erscheint unter andern Kompositionen von ihm auch die Folge seiner Klavierkonzerte (1.—4.) in ihrem Verlag. Der Brief Fields, im Besitz von „Breitkopf & Härtel", sei hier mit sämtlichen Fehlern und Flüchtigkeiten reproduziert:[1])

„St. Petersbourg le 18/30 8bre 1815.

Jai recue la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser Messieurs, en datte du 22 7bre N. S. aussi et serai charmé d'entrer en liaison avec une maison aussi connue et estimée que la votre.

Je m'occupe dans ce moment de composer mon cinquieme concert, et pourrai vous l'envoyer vers le mois de mars prochain: j'acquiesce aux conditions que vous me proposès, dabord pour faire connaissance, et puis parce que vous m'assurez que l'édition que vous me livrerez sera belle a tous égards; chose à laquelle je tiens beaucoup, et qu'il est difficile d'obtenir ici: car du reste je serai obligé de placer mes éxemplaires dans un magazin de musique, mes affaires ne me perméttant pas de les vendre moi même, et on ne me les pendra qu'avec

---

[1]) Er ist bereits im 2. Band der „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" von La Mara veröffentlicht, wird aber dort deutsch zitiert.

un rabais considerable, ce qui n'empèche pas que je ne vous rappelle la condition de n'en point envoyer à St. Petersbourg pendant les premiers 18 mois: je vous prie aussi de me mander a peu près le tems que vous mêttrez à graver ce morceau.

Quant a mes autres compositions je n'en possède plus; ayant vendu le tout à un éditeur d'ici: cela m'empéche de vous communiquer ce que vous desirez, mais il vous sera aisé de vous procurez ce qui vous manque, par un de vos correspondans: car tout est gravé, il y a outre mes quatre concerts, un nouveau quintetto pour le piano avec accompagnement.

Je vous prierais d'avoir la bonté de m'accuser la reception de ma reponse, et ai l'honneur d'être

Messieurs
votre tres humble Serviteur
John Field."

Um nun auch ein Bild von der vielfachen künstlerischen Betätigung Fields im öffentlichen musikalischen Leben zu gewinnen, mögen hier aus der Petersburger Zeit eine Anzahl Konzertnachrichten und -Kritiken der Jahrgänge 1815—17 und 1820 und 1821 folgen. Die „Zeitung für die elegante Welt" veröffentlicht am 24. April 1815 unter „Nachrichten aus St. Petersburg" nachstehenden Konzertbericht:

„Erstes Fastenkonzert im philharmonischen Saale. — Am 8. März fand dieses für die Witwen der Musiker statt. Die aufgeführten Musikstücke waren folgende: Die Ouvertüre aus „Romeo und Julia" von Steibelt. Darauf: „David penitente" von Mozart. Diesem nach sollte ein Klavierkonzert von Steibelt, exekutiert von ihm, folgen. Herr Steibelt wurde

krank zu aller Bedauern, und Herr Field suchte seinen Platz zu ersetzen . . .“

Am 9. Juni 1815 schreibt dasselbe Blatt:

„Am 10. März, im kl. Theater, ließ sich Madame Marquetti Fantozzi, Sängerin vom Berliner Theater hören . . Herr Field interessierte für das Ganze mit einem Klavierkonzert von Dussek . .“ —

„Am 17. März ließen sich die Gebrüder Bender im philharm. Saale hören. Herr Field gab in einer Kleinigkeit uns einen großen Genuß.“ —

„Am 2. April bereitete der große Künstler Field im philharm. Saale der hiesigen musikalischen Welt ein herrliches Fest. Dieser Abend gehörte unstreitig unter die genußreichsten in diesem Jahre . . Herr Field und Steibelt behaupten unstreitig wohl jetzt den 1. Rang in der Virtuosität auf ihrem Instrument. Letzterer wurde krankheitshalber verhindert, durch sein brillantes Talent die diesjährigen Kunstfeste zu verherrlichen.“ —

„Am 21. April. Im kl. Theater gab Herr Hartmann, ehemals Direktor des französischen Orchesters, Konzert . . Herr Field unterstützte ihn.“

Der Jahrgang 1816 der „Zeit. f. d. eleg. Welt“ enthält drei weitere Konzertberichte aus Petersburg, die am 6. Juni veröffentlicht sind:

„Am 30. März, im philharm. Saale gab Herr Field Konzert, und in einer neuen Komposition von ihm zeigte sich der Meister in seinem schönsten Glanze. Der Beifall war des großen Künstlers würdig, der sich in lautem Jubel aussprach. Herr Feuilide, Sänger des ehemaligen französischen Theaters, sang eine Arie mit wenig Empfindung . . . Überhaupt waren die Vokolpartieen wahre Lückenbüßer. Das zahlreich versammelte Publikum lauschte nur den Tönen von Euterpens Liebling — Field.“

„Am 13. April. Im philharm. Saale gab die philharm. Gesellschaft eine musikalische Akademie zum Vorteil der „Kasan'schen Abgebrannten", in welcher Herr Field und die Sänger des russischen Theaters die Hauptpartieen übernommen hatten . ."

„Am 14. April, im philharm. Saale gab Herr Barriere, Flötist der Kaiserlichen Orchester, ein Morgenkonzert. Herr Field, Herr Böhm (Violine) und der Sänger Feuilide unterstützten das nüchterne Unternehmen . ."

Aus dem Jahr 1817 führe ich folgende Konzertanzeigen an:

St. Petersburger Zeitung Nr. 13:

„Au petit Théatre,

Vendredi prochain, le 16 Fevrier, Mr. Field aura l'honneur de donner

Un grand concert
vocal et instrumental.

Les personnes, qui désiront avoir des billets pour ce concert voudront s'adresser chez Mr. Field dans la maison de Gounaropoulo, rue grande Morskoy." [1])

St. Petersburger Zeitung Nr. 14:

„Montag, den 26. Febr., wird Herr Meinhard, erster Violincellist der Kaiserlichen Kapelle, die Ehre haben, ein großes Konzert im philh. Saale zu geben. Mad. Lindenstein, Mad. Semenowa, Herr Klinowski, Herr Heinr. Gugel, Herr Böhm und Herr *Field* haben gefälligst übernommen, dieses Konzert zu verschönern . ."

Im 19. Bd., S. 464 teilt uns die „Allg. mus. Zeitung" mit, daß Field in der ersten Woche der Fasten 1817 in Petersburg sein viertes Konzert

---

[1]) Die St. Petersburger Zeitung erschien in russischer und deutscher Sprache. Obige Anzeige stammt aus der russischen Ausgabe, wo sie russisch und französisch gedruckt ist.

öffentlich spielte. „Die größte Nettigkeit und Verzierungen in feinstem Geschmack" — wie dort gesagt wird — „zeichneten sein Spiel aus; vortrefflich waren auch die Diminuendos, die er gewöhnlich vor dem Eintritt des Kantabile in herabrollenden Läufen anbringt . ." [1])

1820 zeigt die „St. Petersburger Zeitung" zwei Konzerte an, in denen Field sich hören ließ. Am 10. August lesen wir in Nr. 64 des Blattes:

„Au grand théatre. — Jeudi 12 août Madame Villa, première chanteuse du théatre Italien, aura l'honneur de donner un grand concert vocal et instrumental . . . Mr. Field exécutera sur le piano un nocturne et un rondo de sa composition . ."

Die zweite Konzertanzeige (in Nr. 99 d. Bl.) kündigt für den 21. Dezember im philharm. Saale ein Konzert des Kammermusikus' Berwald an. Unter den Mitwirkenden ist auch Field genannt.

Weiter berichtet die „Allg. mus. Zeitung" im 22. Bd., S. 750, daß Field gegen Ende des Jahres 1820 in Petersburg „sein schon im vorigen Jahr gespieltes, aber jetzt durchaus umgeändertes 6. Klavierkonzert höchst vollendet vortrug" und daß er sich dabei wieder als Meister des eleganten Genres zeigte, in seinem Vortrag auf ähnliche Art wirkend wie Frau Catalani, die stimmgewaltige Koloratursängerin. „Nur seien die Verzierungen des Herrn Field bei singenden Stellen neuer und geschmackvoller."

1821 endlich tritt nach der „St. Petersburger Zeitung" vom 4. März Frau *Field* noch einmal öffentlich auf, in einem Konzert ein Rondo ihres

---

[1]) In diesem Konzert wirkte auch ein Schüler von Field mit: *Dümouschel*. Er machte sich 1819 durch den Vortrag Fieldscher Konzerte, namentlich des fünften, in Paris einen Namen (vergl. „Allg. mus. Zeit.", Bd. 21, S. 285).

Gatten spielend, und in dem von Heinr. Gugel am 14. März veranstalteten Konzert wird wiederum Fields Mitwirkung erwähnt. —

Inzwischen wurde die Muse Fields auch den Ländern des westlichen Europa verkündet, nicht durch ihn selbst, — er war trotz alles Drängens seiner Freunde in damaliger Zeit zu einer Konzertreise nicht zu bewegen — sondern durch seinen begabtesten und berufensten Schüler, den nachmaligen großen Pianisten: Karl Mayer.

Bleiben wir eine Weile bei der Lebensgeschichte dieses so hoch-bedeutenden Mannes stehen, der mit Field aufs engste verbunden war!

Karl Mayer war der typische Vertreter der Fieldschen Schule, und die Art, wie er dessen Klavierwerke interpretierte, stimmte mit der Fields so sehr überein, daß es oft schwer war, den Schüler vom Lehrer zu unterscheiden. Am 21. März 1799 in Königsberg i. Pr. geboren, kam Mayer bald nach seiner Geburt nach Petersburg, wo sein Vater eine Kapellmeisterstelle innehatte. Als 5jähriger Knabe spielte er bereits nach dem Gehör, und die Eltern, denen die Ausbildung seines Talentes sehr am Herzen lag, schickten ihn bald darauf zu Field in die Schule. Lange Jahre war er dessen Schüler, und er begleitete ihn auch auf seiner Reise nach Moskau im Jahre 1812. Seine Fortschritte auf dem Pianoforte waren so eminent, daß er es schon als 15jähriger wagen durfte, eine europäische Tournee anzutreten. Er begann sie in Warschau, durchreiste Deutschland und gab im September 1815 in Leipzig ein Konzert, wo (nach der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Bd. 7, Nr. 39) „seine große Fertigkeit, die Präzision und Nettigkeit seines Spiels, sein musterhafter Anschlag und der seelische Gehalt

seiner Darbietungen allgemeine Bewunderung erregten". — Am 30. Oktober spielte er in einem Konzert zu Frankfurt a. M. hauptsächlich Fieldsche Kompositionen. Der Konzertbericht darüber in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" ist wert, hier reproduziert zu werden:

„Frankfurt a. M., den 3. Jan. 1816. — Am 30. Okt. gab Herr K. Mayer aus St. Petersburg ein Konzert ... In der 2. Abteilung spielte er ein Konzert für Fortepiano von *Field* ganz vortrefflich und eben in der Weise wie es die Komposition verlangt .. Zum Beschluß folgte ein großes Rondo für Fortepiano von Field. Alles, was uns der etwa 16jährige Künstler zu hören gab, versprach an ihm einen wahrhaft großen Virtuosen ..." Wenig befriedigt ist die Kritik von Field als Komponisten, „den man heute zuerst öffentlich kennen lernte". Sie trifft im wesentlichen das Rechte, wenn sie die oft zu breite Anlage des Fieldschen Satzes bekrittelt, der, seiner momentanen Eingebung folgend, Bild an Bild reiht, um darüber Maßhalten, Einheitlichkeit und strenge Konzentration der Arbeit zu vergessen. Oder mit des Referenten eignen Worten: „Weder besonnener, festgehaltener Plan in der Arbeit, noch neue und besondere Gelegenheit für den Virtuosen, sich zu zeigen, nahmen uns so in Anspruch, wie wir von einem der berühmtesten Schüler Clementis erwartet hätten." — Von Deutschland wandte sich K. Mayer nach Holland und von da nach Paris, wo er besonders mit dem 1. Konzert von Field großen Erfolg errang. Dieses Konzert, schreibt Fétis in seiner „Biographie universelle des musiciens", hatte von nun an in der Pianistenwelt großen Zuspruch, und die Fieldschen Kompositionen waren sehr gesucht, bis durch die Ankunft von Moscheles und Hummel

in Paris die Aufmerksamkeit auf diese gelenkt wurde. — Nach seiner Rückkehr nach Rußland machte sich Karl Mayer in Petersburg ansässig. Seit 1820 blieb er in dieser Stadt als Verkünder der Fieldschen Tradition. Im Jahre 1845 begab er sich abermals auf Konzertreisen. Er konzertierte in Stockholm, wo er zum Hofpianisten und Ehrenmitglied der Kgl. Musikakademie ernannt wurde. Von dort besuchte er Kopenhagen, Hamburg, Leipzig und Wien und siedelte im nächsten Jahre dauernd nach Dresden über. Der Grund hierzu wird verschiedenartig gedeutet. Wahrscheinlich wollte er nicht mehr nach Petersburg zurück, weil er in A. Henselt, der sich inzwischen dort niedergelassen hatte, einen bedeutenden Rivalen fürchtete. Er starb am 2. Juli 1862 in Dresden. In Petersburg hatte er eine sehr große Lehrtätigkeit entfaltet; über 800 Schüler, darunter viele hervorragende gingen aus seiner Schule hervor. — Lange Zeit war auch Michael Iwanowitsch Glinka (1804—1857), der berühmte russische Komponist, sein Schüler. Field hatte ihn selbst in seine Lehrmethode eingeführt und mit ihm sein II. Divertissement einstudiert; aber der Unterricht mußte schon nach 3 Stunden abgebrochen werden, weil Field um diese Zeit dauernd nach Moskau übersiedelte. Auf seine Empfehlung hin ging dann Glinka zu Karl Mayer.[1]) — Zeitlebens blieb Glinka Anhänger der Fieldschen Schule, die in der Ruhigkeit des Vortrags, in der Vermeidung jeglicher äußeren Manieren ihr charakteristischstes Merkmal hatte. Von demselben Grundsatze wie

---

[1]) Über Karl Mayer und M. J. Glinka vergleiche *Nic. Findeisen*: „Biographie von M. J. Glinka, Kindheit, Knabenzeit und Jünglingsalter" (1804—1822), Sonderabdruck aus d. Jahresbericht der Kaiserl. Theater 1894—1895.

Field ausgehend, daß das Klavier der Vermittler rein poetischer Gefühle sei, konnte er sich für die Kraftentfaltung, die kühnen Arm- und Handbewegungen der neuen Schule, als deren bedeutendsten Vertreter wir Franz Liszt kennen, nicht erwärmen. Über die Fieldsche Spielart hat er sich selbst einmal wie folgt geäußert:

„Quoique je ne l'aie pas entendu bien souvent, je me rappelle encore son jeu à la fois doux et fort, empreint d'une admirable précision. On eût dit, non pas qu'il frappait le clavier, mais que ses doigts tombaient sur les touches comme de grosses gouttes de pluie qui se seraient répandues en perles sur du velours. Je ne partage pas, — et ici je crois être d'accord avec tous ceux qui, aimant sincèrement la musique, auront entendu Field — je ne partage pas l'opinion de Liszt, lequel me dit un jour qu'il trouvait le jeu de ce maître „endormi". Non, le jeu de Field n'était pas endormi, au contraire, il était souvent hardi, capricieux, imprévu. Seulement il se gardait de faire descendre l'art au niveau du charlatanisme; son idéal n'était pas de fatiguer des côtelettes à la façon des pianistes aujourd'hui à la mode."[1]) —

Wir stehen zeitlich jetzt unmittelbar vor der Übersiedlung Fields nach Moskau, die im Laufe des Jahres 1821 erfolgte. Bevor wir jedoch den Künstler dorthin begleiten, müssen wir erst einiges nachholen, was sich noch über Fields Ehe und seine Beziehungen zu Frau Charpentier ermitteln ließ.

Von Frau Field war zuletzt die Rede in einer Konzertanzeige der „St. Petersburger Zeitung" vom 4. März 1821, nach der sie sich mit einem Rondo

[1]) Octave Fouque: „Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance" (1880).

ihres Gatten als Pianistin öffentlich versucht hat. Es ist dies zugleich die letzte zuverlässige Nachricht, die ich von ihr besitze.

Schon lange mag das Eheverhältnis zwischen den beiden Gatten kein erquickliches gewesen sein; denn bald nach ihrer Rückkehr aus Moskau trat Field in Beziehungen zu Frau Charpentier, der Inhaberin eines großen Petersburger Modehauses. Die Folgen dieses Verhältnisses blieben nicht aus. 1815 gebar Frau Charpentier einen Sohn, der sich nach seiner Mutter Leonoff Charpentier nannte. Vermutlich begleitete er 1831 seinen Vater auf seiner großen europäischen Konzertreise bis nach Paris und widmete sich dort längere Zeit Gesangstudien. 1836 begegnen wir ihm wieder als Heldentenor an der Kaiserl. Oper zu Petersburg. In der 1.—4. Vorstellung des „Leben für den Zaren" von Glinka sang er damals die Partie des Sabinin und erntete reiche Lorbeeren. Noch in demselben Jahr verheiratete er sich mit der jungen Sängerin Maria Eiserich, Tochter des Rigaer Kapellmeisters Karl Eiserich. Sie war von 1835—41 Mitglied der deutschen Oper in Petersburg und sang von 1841—47 mit ihrem Gatten an der Kaiserl. Oper in Moskau. 1847 ließen sie sich scheiden. Maria Eiserich trat dann mit Erfolg an deutschen Bühnen auf, unter anderm in Hannover, Hamburg und Köln. Von 1868—85 war sie Gesanglehrerin in München, von 1885—95 in Petersburg. Leonoff blieb bis zum Jahr 1862 an der Kaiserlichen Bühne und ist wahrscheinlich Anfang oder Mitte der 1870er Jahre gestorben.[1])

Von seiner rechtmäßigen Gattin hatte Field eben-

[1]) Obige Daten stammen aus der russischen Ausgabe des Musik-Lexikons von H. Riemann, wo der russische Teil unter der Mitwirkung von N. Findeisen gänzlich umgearbeitet ist.

falls einen Sohn, dessen Geburt nach Angaben von Dübück ums Jahr 1819 festzusetzen ist. Er blieb bei seiner Mutter. Kurz vor seinem Tode wollte Field diesen nun 18jährigen hochbegabten Sohn zu sich nehmen und ihn selbst unterrichten. Es kam aber nicht mehr dazu. Nach seinem Tode ging der junge Field nach Petersburg und ist dort als Trinker untergegangen. Wann die Trennung Fields von seiner Frau erfolgte, läßt sich genau nicht mehr feststellen. Wahrscheinlich war das Zerwürfnis im Jahre 1821 so weit vorgeschritten, daß Frau Field an der Übersiedlung ihres Gatten nach Moskau schon nicht mehr teilnahm. In den 20er Jahren soll sie in Kiew in einem Konzert ohne Erfolg aufgetreten sein und später als Klavierlehrerin in Smolensk gewirkt haben.

3. Kapitel.

Field in Moskau.

In Moskau fand Field wie ehedem die herzlichste Aufnahme und seine Kunst die glühendsten Verehrer. Durch öffentliche Konzerte machte er im Winter 1821/22 glänzende Geschäfte, und in der hier bei weitem stärkeren Musikgemeinde hatte er eine noch ergiebigere Quelle, seine Taschen mit Gold zu füllen, als vordem in Petersburg. Die „Allg. mus. Zeitung“ spricht im 24. Bd., S. 243 von einem Konzert, welches Field anfangs März 1822 in Moskau veranstaltete und ihm wiederum 6000 Rubel eingebracht haben soll. Unter anderm spielte er den 1. Satz seines 7. Konzertes, dessen Rondo er damals noch nicht vollendet hatte.

Auch J. N. Hummel kam in diesem Winter nach Moskau, und man hatte Gelegenheit, zwei

der berühmtesten Klaviervirtuosen zu hören und zu vergleichen. Allgemein aber gab man dem Spiele Fields bei weitem den Vorzug. Hummel soll selbst — wie Gebhard versichert — die Überlegenheit des großen Irländers neidlos anerkannt haben, einem Freunde gegenüber sich äußernd: „Meine Werke muß man von Field hören!"

Interessant und höchst originell ist die Begegnung der beiden Pianisten in Fields Wohnung, die uns in Rudolf Hirschs „Gallerie lebender Tondichter" (Güns 1836) ausführlich mitgeteilt wird: Nach einem Zwischenraum von annähernd 20 Jahren, in welchem sich die beiden nicht gesehen hatten, kam Hummel eines Tages unerwartet in Moskau an. „Mit seinem schwerfälligen Ansehen und seiner nachlässigen äußeren Haltung" ging er an einem Morgen zu Field, den er im Schlafrock und mit der Pfeife, einem Schüler Unterricht gebend, antraf.

„Ich möchte gern ihre Bekanntschaft machen, Herr Field", begann Hummel, „ich bin ein großer Musikfreund."

Field bat ihn höflich, Platz zu nehmen, entließ für einige Zeit seinen Schüler und wandte sich dann dem Fremden zu mit der Frage, was ihn nach Moskau geführt hätte. Hummel entgegnete ihm, daß er in Handelsangelegenheiten hierher gekommen sei, daß er aber als leidenschaftlicher Verehrer der Musik bei dem allgemein günstigen Rufe von Fields Talent die Stadt nicht habe verlassen können, ohne ihn gehört zu haben. Er bäte gütigst, ihm etwas vorzutragen. Field war freundlich genug, sogleich seinen Wunsch zu erfüllen. Hummel dankte verbindlichst für seine Gefälligkeit und versicherte ihm, er habe noch nie mit so vieler Leichtigkeit und Präzision das Klavier spielen hören, worauf

Field ironisch bemerkte: wenn er so leidenschaftlich die Tonkunst liebe, müsse er doch selbst etwas spielen. Hummel machte einige Umstände und sagte, daß er wohl zuweilen die Orgel gespielt, daß man aber nach Field unmöglich das Instrument berühren könne. „Gleichviel“, erwiderte dieser, „ein Liebhaber weiß immer etwas“, und er freute sich schon darauf, was er hören werde.

Sofort nahm nun Hummel ohne weiteres Vorspiel dasselbe Thema wieder auf, was Field soeben gespielt, und variierte es mit solcher Vollendung, daß Field eine Weile wie versteinert dastand. Tränen in den Augen, nahm er Hummel von hinten beim Kopf und küßte ihn mit dem Ausrufe: „Sie sind Hummel, Sie sind Hummel! Nur Hummel allein ist einer solchen Inspiration fähig!“

Hummel hatte alle Mühe, sich aus den Händen seines Bewunderers loszumachen, um ihm in die Arme zu fallen.[1])

Einige Tage darauf sollte Hummel ein Konzert geben. Field nahm ihm das Versprechen ab, etwas für zwei Klaviere zu komponieren, das sie dann zusammen mit großem Erfolg vortrugen.

Im Jahre 1823 hörte Field den jungen Dübück gelegentlich seines Moskauer Debüts zum erstenmal und war von seinem Talente so angenehm überrascht, daß er gleich nach dem Konzert dem Vater gegenüber den Wunsch aussprach, die weitere Ausbildung des Knaben selbst in die Hand nehmen zu dürfen.

1813 in Moskau geboren, wo sein Vater in den 10- und 20er Jahren eine Pension hatte, zeigte der

---

[1]) Dieser eigenartige Vorfall wird noch glaubhafter durch die Aussage Dübücks, daß Field kein Improvisationstalent besaß.

junge Dübück schon früh außergewöhnliche Anlagen zur Musik. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von Chprewitsch, einem ausgezeichneten Moskauer Pianisten. Gleichzeitig wurde er mit der Theorie der Musik vertraut gemacht durch einen Herrn Lodi, den ehemaligen Hofkapellmeister der Großfürstin Alexandra Petrowna. Unter der Leitung dieser beiden Männer machte er so gute Fortschritte, daß er schon in seinem 11. Lebensjahre öffentlich auftreten konnte. In einem von Lodi veranstalteten Konzert spielte er das Klavierkonzert in Es von Rossi auswendig mit Orchesterbegleitung und erregte damit Fields Aufmerksamkeit. „Als ich meinen Vortrag beendet" — so schreibt er selbst in seinen Erinnerungen an Field — „führte man mich zu einem stattlichen Manne von ungefähr 40 Jahren mit klugen, durchdringenden Augen. Er hatte ein glattrasiertes Gesicht, eine feine Nase und blonde Haare. Es war Field. Liebevoll klopfte er mir auf die Schulter und sagte meinem Vater auf französisch: „Ich möchte ihn gern zu mir nehmen!" „Wir waren darüber riesig erfreut; denn Field stand damals auf der Höhe seines Ruhmes und galt als einer der größten europäischen Pianisten." — Dübück nahm nun wöchentlich dreimal Unterricht bei Field, dessen Einfluß und persönlichem Zauber er sich mit ganzer Seele hingab. Die Art, wie Field unterrichtete, setzte manches voraus und war nur für Vorgeschrittene von wesentlichem Nutzen. Vor allem mußte der Schüler ein gutes Ohr mitbringen, fähig die ganze Skala von Klangfarben, die er in so wunderbarer Weise zu mischen verstand, herauszuhören. Es war ihm nicht gegeben, Rechenschaft abzulegen, mit welchen ihm zu Gebote stehenden Mitteln er das Instrument zu

diesem ungewöhnlichen Interpreten seelischer Geschehen machte, wie er den großen, blühenden Ton, sein ureigenstes Geheimnis, das Ideal eines jeden Pianisten, hervorbrachte; er entrückte den Schüler in jene Wunderwelt voll Klarheit und Poesie, ohne ihm den Weg zeigen zu können, der zu ihr hinführt: Field spielte vor, das war gleichbedeutend jeglicher Erklärung. Wie sehr konnte es ihn langweilen, wenn er einen Schüler in den elementaren Regeln des Klavierspielens, in der Haltung der Hände, im Tonleiterspielen usw. zu unterrichten hatte. Bei den großen Voraussetzungen, die der Fieldsche Unterricht erheischte, ist es selbstverständlich daß manch' einer sein Geld umsonst verausgabte. In solcher Lage befanden sich z. B. einige Mitschüler Dübücks: Fräulein Adam, Herr Borosdin und ein Deutscher namens Krein. Letzterer saß tagelang am Instrument und eignete sich eine enorme Technik an, aber sein Spiel blieb kalt und trocken.

Dübück war von Jugend auf zu selbständigem Arbeiten angehalten worden und, so vorbereitet, übte die Fieldsche Schule auf ihn den denkbar besten Einfluß aus. Er studierte im ganzen sechs Jahre bei Field. In dieser Zeit nahm Field folgende Musikalien mit ihm durch: die ersten beiden Teile des „Gradus ad parnassum" von Clementi, 15 Präludien und Fugen von Bach, 3 Konzerte, Rondo brillant und die große Sonate in fis von Hummel, 2 Konzerte von Kalkbrenner, 4 Konzerte von Moscheles, Fantasie über ein Andante von Martini und einen russischen Volkstanz, beides von Field. Besonders soll Field die Sachen von Hummel, Kalkbrenner und Moscheles geschätzt haben. Über die Thalbergschen Kompositionen äußerte er sich einmal:

„Il faut plus de temps pour étudier que pour composer ces choses là.“

Field war ein großer Verehrer der klassischen Instrumentalmusik; weniger dagegen interessierte ihn die klassische Klavierliteratur. Die Beethovenschen Klavierkompositionen mied er geradezu und nannte sie „torchons allemands“ (deutsche Strohwische). In dieser Hinsicht spiegelt er die Anschauung seiner Zeit wieder, die sich zum richtigen Verständnis des Beethovenschen Genies noch nicht aufschwingen konnte, die sich sogar nicht scheute, die Klassiker in der Kategorie der „Modekomponisten“ unterzubringen. So lautet ein Bericht aus Petersburg im Oktober 1823, im 25. Bd. der „Allg. mus. Zeitung“, S. 655 zu lesen:

„In Rußland steht die Musik durchaus unter der Herrschaft der launigen Göttin Mode. Man besucht nur die Konzerte der Künstler, welche in der Mode sind, man spielt nur die Musik von Komponisten, welche in der Mode sind: jetzt Field, Hummel und Rossini; Mozart und Beethoven sind es schon weniger.“

Field kannte auch die Chopinschen Werke. Von Dübück darüber nach seiner Meinung befragt, antwortete er nur:

„Was macht Herr Chopin? Er schreibt bloß Mazurken.“ Wer sich mit Chopin befaßt hat, wird wissen, daß Field ihn „un talent de chambre de malade“ genannt hat.

Als Dübück mit dem Fieldschen Unterricht begann, trat er vier Jahre lang nicht in die Öffentlichkeit. Im Winter 1827 wandte sich der Moskauer Ballettmeister an Field mit der Bitte, im Zwischenakt seines Benefizes einen Klaviervortrag einzulegen. Field lehnte ab und empfahl dafür

Dübück, der sich mit Fields 4. Konzert von neuem vor dem Publikum zeigte.

Field gab jeden Winter im Saale der „Adligen Gesellschaft" zu Moskau ein großes Konzert, das ihm in der Regel 6—7000 Rubel einbrachte; von einem sonstigen Abend hatte er 3000 Rubel. Durch Privatstunden verdiente er jährlich 10000 Rubel — für die Stunde in seiner Wohnung nahm er 10, außer dem Hause 25 Rubel —, so daß sein jährliches Einkommen sich auf 20000 Rubel belief. In den Häusern der Reichen wurde ihm während des Unterrichts meist Champagner gereicht, den er mit großer Vorliebe trank.

Die mannigfache Zerstreuung in dieser Stadt, die vielen guten Freunde und sein Hang zur Bequemlichkeit und Lässigkeit ließen ihn auch hier nicht zu geregeltem Arbeiten kommen. Seine einzige, sich tagtäglich wiederholende Beschäftigung bestand nach Dübück im exakten Durchgehen seiner Tonleiterstudie „Nouvel exercice", wobei er erst jede Hand besonders und dann beide zusammen vornahm. Eine Ausnahme von dieser Regel wurde, wie schon bemerkt, immer 6 Wochen vor seinem großen Konzert gemacht. In dieser Zeit vergaß er Gesellschaft und Freunde, ausschließlich mit Komposition und Einstudierung seines Programms beschäftigt. Mit welcher Beharrlichkeit und Gründlichkeit er dabei verfuhr, möge folgendes von Dübück erwähnte Beispiel zeigen: Einmal traf ihn sein Schüler kurz vor einem seiner Konzerte beim Üben einer Passage im 2. Solo seines 6. Konzertes. Obwohl die Stelle sehr sauber ging, wiederholte sie Field in dessen Gegenwart mindestens 50mal. Dübück konnte schließlich mit seiner Meinung nicht mehr zurückhalten und bemerkte, daß doch alles in Ordnung sei.

„Es geht nicht, mein Freund“, erwiderte Field, „meinem Crescendo und Decrescendo fehlt das stetige Zu- und Abnehmen.“

Bei solcher Sorgfalt und Feile kann es nicht wundernehmen, wenn die von ihm zum Vortrag gebrachten Sachen im höchsten Grade feine. Erzeugnisse waren. Wenn Field eine Tonleiter oder Passage dekreszendierte, soll selbst dem unberufensten Laien die ideale gleichmäßige Abtönung aufgefallen sein. — Im Pedalgebrauch war er mäßig. Nie benutzte er die Verschiebung, um „pianissimo“ oder diminuendo zu spielen. Dies hatten allein die Finger zu machen. Daß ihm ein harter Anschlag, die Manier des Fingerklopfens höchst unsympathisch war, glaube ich schon aus den bereits zitierten Worten Glinkas entnehmen zu dürfen („On eût dit, non pas qu'il frappait le clavier, mais que ses doigts tombaient sur les touches comme de grosses gouttes de pluie . .“). Eine direkte Bestätigung dafür bekommen wir aber durch Dübück: Eines Tags ging er zu Field, um ihm das Allegro des 3. Konzertes von Moscheles vorzuspielen. Im kräftigsten Fortissimo schlug er die Eingangsakkorde heraus. Sofort aber zog er sich einen Tadel von Field zu. „Was machst du da?“ fragte er.

„Ich spiele fortissimo. Diese Einleitung erfordert ja einen energischen Ton“, erwiderte sein Schüler.

„Weißt du denn nicht, daß das Instrument eine ganz bestimmte Grenzkraft besitzt? Schau her!“

Dabei drückte er mit den Fingern die in Betracht kommenden Tasten herunter. „Nun schlage zu!“

Man hörte einen dumpfen Schlag der Finger auf stumme Tasten.

„Siehst du, das ist der Schlag, mit dem du dein Spiel verdirbst, wenn du zu stark aufschlägst.“

Noch ein charakteristisches Beispiel: Als Field bei Hummels Anwesenheit in Moskau eine seiner Sonaten vierhändig mit ihm spielen sollte, konnte er sich an einer Stelle der Bemerkung nicht enthalten: „Ne tapez pas si fort!“ —

„Alles aufbrausende und lärmende Wesen war gegen seine Natur und wurde von ihm gemieden.“ Die Haltung seiner Hände war fast unbeweglich und, um jede heftige Bewegung zu verhüten, pflegte er beim Üben eine breite Geldmünze auf die obere Fläche der Hand zu legen, darauf achtend, daß sie nicht herunterfalle. „Weder in seiner Haltung noch in dem Rhythmus seines Spiels zeigte sich je etwas Hartes oder Anstoßendes, was den Faden seiner melodischen Träumerei unterbrochen hätte. Sein Spiel entfaltete sich klar und flüssig; seine Hände glitten über die Tasten, und unter ihnen erwachten die Töne wie eine lange Spur von perlendem Schaume. Man konnte ohne Mühe die Entdeckung machen, daß ihm keines Zuhörers Befriedigung so sehr am Herzen lag als die seinige.“ In dieser Weise charakterisiert Fr. Liszt die Fieldsche Spielart in der Vorrede zu seinen Nokturnen. — Umgekehrt wieder wird es von Interesse sein zu hören, wie Field sich zu dem Lisztschen Spielen geäußert hat. Während seines Pariser Aufenthaltes im Winter 1832/33 trat der junge Liszt im Konservatorium auf. Als Field die kühnen Arm- und Handbewegungen sah und die wuchtigen Akkorde dieses wunderbaren Pianisten hörte, fragte er einen der Anwesenden: „Est-ce qu'il ne mord pas?“

Bar jeglichen Improvisationstalentes, war Field kein Freund der freien Phantasiekadenz und mied sie in seinen Konzerten geflissentlich. Bei andern wieder nahm er starke Kürzungen vor und schreckte

selbst bei den Hummelschen davor nicht zurück. Für seine Kompositionen hatte er nach Dübück immer eine Menge einzelner Entwürfe, die er nachher vereinigte. Zur Ausübung seines Pianistenberufes hatte ihm ein gütiges Geschick feine, breite Hände und einen tadellosen, wohlproportionierten Körperbau verliehen. Auf seine Bildung konnte er nicht grade stolz sein. Obwohl er nach Gebhard ein großer Verehrer von Shakespeare war, dessen Werke man in einem Bande auf seinem Sterbebett fand, zeigte er im allgemeinen in der Wahl seiner Lektüre keinen anspruchsvollen Geschmack. Field hatte sich unter dem Einfluß der freien Ideen am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt und stand nach Dübücks Aussage durch seinen Freisinn über dem mittleren Niveau der Moskauer Gesellschaft der 20er und 30er Jahre. Seine Manier, in Wortspielen zu sprechen, war echt französisch, wie ihn überhaupt eine Vorliebe für französische Frauen und französische Art durchs ganze Leben begleitete. Über die Engländer hat er sich — wie Dübück versichert — einmal geäußert: „Ce sont des bêtes sauvages."

Aber auch von den Deutschen soll er nicht sonderlich entzückt gewesen sein, wiewohl uns Gebhard eines andern belehrt.

Field wurde vom Grafen Orloff der Ehrentitel eines Hofpianisten angeboten; aber einsichtsvoll genug, um sich zu sagen, daß das Hofleben für ihn eine Einschränkung seiner persönlichen Freiheiten und Extravaganzen bedeuten würde, erwiderte er auf des Grafen Angebot:

„La cour n'est pas faire pour moi, et je ne sais pas lui faire la cour."

Auch die jetzt wieder mit Bitten an ihn heran-

tretenden Freunde, doch endlich einmal eine europäische Konzertreise anzutreten, fanden bei ihm kein Gehör. Man wies ihn dabei auf die pekuniären Vorteile eines solchen Unternehmens hin, man stellte ihm vor, daß er als einer der gefeiertsten europäischen Pianisten, über und über mit Lorbeeren bedeckt, heimkehren würde — umsonst! Eine gleichgültigere Stellungnahme zu Ehrenbezeugungen und materiellem Gewinn konnte man sich nicht denken. Er blieb statt dessen in Moskau, ein Sklave seiner täglichen Gewohnheiten und der dortigen Verhältnisse.

Wie trieb er es hier?

Bis 4 Uhr nachmittags war Field gewöhnlich mit Stundengeben beschäftigt. Dann setzte er sich mit seinen vier geliebten Hunden, die klassische Namen wie Sokrates, Herodot usw. trugen, in seine Kalesche und fuhr nach dem Restaurant zum Mittagbrot. Manchmal fuhr der Wagen sehr langsam, und Field ging neben ihm her. Unterwegs erwarteten ihn in der Regel einige Freunde, um mit ihm den Abend bei einer Flasche Wein zu verleben. Man pflegte sich im Restaurant des Herrn Ledük zu treffen. Dübück sah dort öfters in Fields Gesellschaft den ersten Geiger am Moskauer großen Theater: Grassi, die Violoncellisten Fensil und Mark, die Franzosen Conius, Proutier und den Grafen de Moriol, den Field im Scherz „comte à dormir debout" nannte. Ledük unterhielt selbst die Gesellschaft mit französischen Liedchen. Man aß und trank dazu. Hauptsächlich aber tat man das letztere bis spät in die Nacht hinein und führte dabei eine inhaltlose, pikante Unterhaltung. Musiziert wurde nicht, weil es im Lokal an einem Instrument fehlte. Zum Schluß schrieb der Wirt

in Fields Kontobuch alles, was die Gesellschaft und seine Hunde genossen hatten. Die Auszahlung erfolgte immer nach einem seiner Konzerte.

Eine kleine Abwechslung brachten die Sonntags-Quartette, wo Field Viola spielte. —

Wie bereits bemerkt, wußte Field den Wert des Geldes nicht zu schätzen. Einmal fand Dübück in einem Buch seiner Musikbibliothek zwei 50-Rubelscheine, die er dort versteckt und nachher vergessen hatte. Seine grenzenlose Gutmütigkeit und Vergeßlichkeit wurde sehr oft von schlechten Zahlern ausgenutzt. Er verlieh sein Geld und bekam nichts zurück.

Eines Tags — so erzählt Gebhard — kam auch einer in Geldverlegenheit zu ihm, dem er auf seine Bitte hin 500 Rubel lieh. Man machte die Bemerkung, daß er sein Geld wohl nicht wiedersehen werde. „Desto besser", sagte Field lächelnd, „dann sehe ich den Borger auch nicht wieder."

Zu selbstlos, als daß in ihm jemals das Gefühl hämischer Mißgunst angesichts der Leistung eines bedeutenden Virtuosen hätte aufkommen können, sprach Field nur immer mit Hochachtung von ausgebildeten Talenten und ermunterte mit Liebe die angehenden.

Er war jederzeit gern hilfsbereit, wenn es galt, einem Schüler oder Künstler den Weg zur Öffentlichkeit zu bahnen.

Als der 14jährige K. Mayer in Petersburg die erste Probe seines Talentes öffentlich ablegen wollte, sandte ihn Field mit seinem Vater zu Gebhard und kam hinterher selbst, um die Mitwirkung seiner Frau zu erbitten. — Nach Moskau empfahl ihm Gebhard einen jungen, strebsamen Künstler, den Flötisten Soußmann, der von Berlin für das Kaiserl.

Theaterorchester in Petersburg gewonnen war. Er hatte Frau und Kinder und wünschte sich für seine neue Einrichtung etwas zu verdienen. Field nahm ihn gastlich auf, vertrieb für den ihm ganz unbekannten Künstler die Karten und verhalf ihm so zu einer guten Einnahme. — 1828 empfing er von Gebhard nochmals eine Empfohlene, die jugendliche Pianistin Agathe Gödicke, welche in der Absicht nach Moskau reiste, bei dem berühmten Meister einige Zeit in die Schule zu gehen. Auch diese nahm er mit der gleichen Liebenswürdigkeit auf. Zwei Monate lang stand sie unter seinem künstlerischen Einfluß, und sie hatte die Freude, aus seinem Munde zu hören, daß sie in Fertigkeit und Anschlag, im seelenvollen Vortrag die beste Pianistin sei, die er gehört. Sie ließ sich in Moskau mit Field zusammen hören und trat dann in Petersburg, Riga, Dorpat und Reval auf.

Wir sind bisher einer ganzen Reihe von Schülern des Meisters begegnet. Einige andere, mehr oder weniger glänzende Namen stehen noch aus und sollen hier genannt werden: Als berühmte Schüler von Field gelten der als Opernkomponist bekannte Werstowsky (1799—1862) und Gurileff (1802—1856), der Komponist populärer russischer Romanzen; die Pianisten Frackmann, Rheinhardt und Anton Kontski (1816– 1899); C. Neate und Maria von Szymanowska, eine Freundin Goethes. Einen noch unveröffentlichten Brief Fields an Breitkopf & Härtel, der ausschließlich ihre Person betrifft, setze ich hierher:

„Mess

Je ne puis me dispenser de recommender à vos soins et à votre consideration une Dame qui se distingue par ces talens en Musique, et donc les

premieres productions sont deja sorti de votre Presse c'est Madame de Szymanowska de Varsovie veuillez Mess encouragée cette personne capable d'écrire des bons choses en faisant avec elle les mêmes accord que vous faites avec moi pour ultimé les Impreßion des ouvrages qu'elle pourra vous remettre.

Dans l'assurance de votre bonte
J'ai l'honneur d'être avec tout
l'estime et Considerationе
votre tres Obeissant et Devoué Serviteur
july 7 1819 St Petersburgh J. Field."

Schüler von Field mögen auch die auf einem Billett[1]) von seiner Hand erwähnten Personen — Fräulein von Stancar, Fräulein Chilighiroff und Herr Tal — gewesen sein, sowie die meisten von denen, die er durch Widmungen seiner Werke besonders geehrt hat. (Vergl. „Chronologisches Verzeichnis der Werke Fields" im 2. Teil.)

Field war gegen Ende der zwanziger Jahre gesundheitlich sehr heruntergekommen. Die sitzende und ausschweifende Lebensweise führte zu großen Verdauungsstörungen, und Hämorrhoidalbeschwerden, die ihm schon in Petersburg zu schaffen machten, begannen ihm jetzt unausstehlich zuzusetzen. Unter diesen Umständen — schreibt der Verfasser eines

---

[1]) Es ist im Besitz Sr. Excellenz Plato v. Waxels zu Petersburg und hat folgenden Wortlaut:

„à Mlle de Stancar.

Mademoiselle,

Je suis très fache que M. votre père et vous même soyez malade, vous pouvez venir Mardi à 5 heures, si vous venez à 6 vous trouverez Mlle Chilighiroff, si vous venez à 7 vous vous trouverez avec M. Tal.

Mes respect à vos parents votre dévoué
J. Field.

N'avez vous point de nouvel de Léon?"

im Januar 1837 im „Russischen Kunstblatt“ zu Petersburg über Field erscheinenden Nekrologes — hielt er es im Interesse seiner Gesundheit für zweckmäßig, eine längere Reise anzutreten, von der er Linderung seiner Leiden erhoffte. Im 30. Band der „Allg. mus. Zeitung“, S. 60, ist gleichfalls davon die Rede:

„Moskau, im Januar 1828. — Der berühmte Fortepiano-Spieler, Herr Field, hat sich endlich entschlossen, sein Vaterland England zu besuchen. Er reist zunächst nach Petersburg und von dort entweder zu Wasser grade nach London, oder, was wahrscheinlicher ist, erst nach Deutschland. Allerdings wäre es auch sehr zu wünschen, daß er das letztere vorzöge, damit man doch eine volle Idee von seiner klaren, ungekünstelten und gemütlichen Spielart auch in Ihrem Lande bekomme. Das Lärmende und Undeutliche mancher sogenannten großen Klavierspieler verachtet er. Künftiges Frühjahr tritt er seine Reise an.“

Der Plan zur Reise war damit wenigstens gefaßt, kam aber erst drei Jahre später zur Ausführung. Inzwischen ging durch die Zeitungen die Nachricht von Fields Tode, die aber in der Berliner Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst“ am 8. April 1831 widerrufen wird:

„Moskau — das im Dezember des vorigen Jahres verbreitete Gerücht, John Field sei gestorben, war unbegründet. Der große Virtuos auf dem Fortepiano lebt noch, und wenn sein düsterer, oft auch ganz apathischer Charakter sich überwinden ließe, so würde das übrige Europa noch nicht auf das Glück zu verzichten gezwungen sein, diesen außerordentlichen Meister vorzüglich in der schönen

Virtuosität zu hören. Schwerlich aber entschließt er sich zu einer Kunstreise."

Bei der unbestimmten Haltung dieses Artikels könnte man meinen, Field habe mittlerweile sein Vorhaben zu reisen wieder gereut. Um so mehr überrascht es uns, wenn wir schon wenige Monate später, im Juni 1831, in demselben Blatt lesen, „daß er die Stadt (Moskau) jüngst verlassen, um über Petersburg nach London und von dort nach der Schweiz zu gehen." Demnach hatte Field den andern Plan, den Landweg durch Deutschland zu nehmen, endgültig fallen gelassen.

Nach dem „Russischen Kunstblatt" weilte er noch einige Zeit in Petersburg und begab sich dann mit seinem Sohn und einem Schüler an Bord des ersten, damals dort auslaufenden Dampfers Nikolaus I. zur Reise nach England.

4. Kapitel.

Die große europäische Konzertreise, Rückkehr nach Moskau und Tod.

Im Sommer 1831 erreichte Field glücklich die englische Küste und wandte sich sofort nach London, um seine noch lebende Mutter wiederzusehen. Seit dem Tode ihres Mannes war die hochbetagte Frau auf die Unterstützung ihres Sohnes angewiesen, der ihr eine Jahresrente von 2000 Rubel ausgesetzt hatte. Das Wiedersehen von Mutter und Sohn nach so langer Trennung war wahrhaft ergreifend.

Fields Gesicht, sein feiner, weißer Teint verriet noch durch keine Falte sein Alter; nur sein Haar war grau geworden. Nach der ersten heftigen Umarmung, — so erzählte er später Gebhard — trat

die Alte stutzig zurück und Tränen rollten über ihre Wangen. Eine ganze Weile blieb sie stumm vor ihm stehen und sagte dann, unverwandt auf sein Haar blickend: „Es ist wohl Täuschung, du bist wohl nicht mein Sohn? Mein Haar ist noch schwarz, du aber hast Greisenhaar." Schnell streifte sie ihm die Kleider von der linken Schulter und erkannte ihn an einem Muttermal. Er verlebte mit ihr einige Monate im glücklichsten Zusammensein, fand sie aber eines Morgens, vom Schlag getroffen, tot in ihrem Bett.

In London traf Field seinen alten, nahezu 80jährigen Lehrer Clementi wieder und trat hier in nähere Beziehung zu Ignaz Moscheles, der gleichfalls eine Zeitlang den Unterricht Clementis genossen hatte. Dieser war eben von Paris zurückgekehrt und lud Field am 31. Aug. 1831 mit Collard bei sich zu Tisch. Das Fazit dieser Zusammenkunft zieht Moscheles am Tage darauf in seinem Tagebuch, wo er von dem Menschen und Musiker Field ein keineswegs günstiges Bild entrollt. Er charakterisiert ihn als einen „gutmütigen, aber nicht gebildeten, possierlichen Menschen, der mit einer gewissen Nonchalance erzähle, wie er sein Leben dahingeschlendert und durch zweideutige Abenteuer gewürzt habe, wie er in Petersburg, den Damen Lektion gebend, eingeschlafen und sie ihn mit der Frage geweckt, ob sie ihm 20 Rubel zahlen sollten, damit er bei ihrer Musik einschlafe?" — und fährt an einer andern Stelle über ihn fort: „War das eine Aufregung unter den Damen, als er gestern in einer Gesellschaft das Miniaturbild seiner Frau aus der Tasche seines Beinkleides zog und laut mitteilte, wie sie seine Schülerin gewesen, und er sie nur geheiratet, weil sie nie bezahlte, und er wohl wußte,

es wäre doch kein Geld von ihr zu bekommen." Von dem Musiker sagt er: „Sein Legato entzückt mich, aber seine Kompositionen können mir nicht zusagen . . . Ich bewunderte seine Zartheit und Eleganz, sowie seinen vortrefflichen Anschlag; doch fehlt es ihm an Geist und Accent, sowie an Schatten und Licht und man vermißt das innige Gefühl." —

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Moscheles in dem letzten Passus viel zu weit gegangen ist. Er stellt sich damit nicht nur in Gegensatz zu den Aussagen unserer beiden ersten Gewährsmänner — Gebhard und Dübück — sondern auch zu dem Urteil der Presse. Die Verteilung von Licht und Schatten und das überall vorherrschende innige Gefühl sind es grade, die dem Spiele des Meisters diesen unwiderstehlichen Zauber verliehen, und die von der Kritik auch wiederholt als Charakteristika seines Vortrags hingestellt und gepriesen wurden.

Fields altes Leiden hatte sich durch die lange Reise nicht, wie er gehofft, gebessert. Wie sollte es auch? Von Beobachtung einer Diät war ja nie die Rede, und in London nahmen die Hämorrhoidalbeschwerden so sehr überhand, daß er sich in unverzeihlichem Leichtsinn an seinen Barbier wandte, der ihm durch eine Behandlung mit Höllenstein vollständige Heilung in Aussicht stellte. Das Übel wurde dadurch unheilbar, und die schmerzlichsten Folgen dieser ungeschickten Londoner Kurmethode begleiteten ihn die noch übrigen Jahre seines Lebens hindurch bis an sein Grab. Er mußte sich bald darauf einer Operation unterziehen die (nach dem „Russischen Kunstblatt") der berühmte englische Chirurg: Astley Cooper ausführte, und konnte dann einer Einladung der „Philharmonischen Gesellschaft" in Manchester Folge leisten, wo er in zwei Konzerten

das größte Aufsehen erregte. Nach London zurückgekehrt, erhielt er von der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft" ein Engagement zu ihrem ersten, am 27. Febr. 1832 stattfindenden Konzert, in welchem er sein 4. Konzert zum Vortrag brachte. (Das Programm ist im „Harmonicon", S. 92 abgedruckt.) Die Kritik ist voll des Lobes über Fields Opus und sein pianistisches Können. Wir lesen im „Harmonicon", S. 92 darüber:

„The concerto, by Mr. Field, proved in every way a highly gratifying performance . . His concerto, in E b, differs materially from the more prevailing style; it is clear, melodious, and not so overloaded with what are called brilliant, but are in fact confused, passages, as we are now so much accustomed to hear. The middle movement, a pastorale, is exceedingly delicious, and excited a unanimous encore. The finale is very lively . . .

Mr. Field has a rapid finger, and executes with the utmost degree of neatness. His taste is pure and in expression he every now and then reminds us of the great master of this style: Cramer."

Am 31. März 1832 wurde die 100jährige Wiederkehr von Haydns Geburtstag durch ein großes Festessen gefeiert, an dem annähernd 100 Personen — meist Musikprofessoren des In- und Auslandes — teilnahmen. Im musikalischen Teil ließen sich unter andern auch J. B. Cramer, Moscheles und Field mit Haydnschen Kompositionen hören: „Messrs Cramer and Moscheles each performed a sonata; Mr. Field, an andante with variations, and the two former played the favourite symphony in G, arranged as a pianoforte duet, by a talented yong lady, an amateur" . . („Harmonicon", Jahrg. 1832, S. 113.)

Zwei Tage zuvor hatten sie ihrem allverehrten

Lehrer und Meister Clementi das letzte Geleit gegeben, dessen Sterbliches am 29. März an der Seite berühmter Musiker in der Westminster-Abtei beigesetzt wurde.

Field lernte vor seiner Abreise von London auch den im Frühling 1832 dort eintreffenden F. Mendelssohn-Bartholdy persönlich kennen. Moscheles schreibt am 7. Mai im Tagebuch, daß er die beiden beim Diner getroffen, „wo Mendelssohn nicht spielen wollte und Field es nur ungenügend tat".

Auch sei hier noch eines Briefes von Field gedacht, der seinem Datum nach wahrscheinlich in London verfaßt und im Autographen-Album der Musikzeitschrift „Nouvellist" (Petersburg 1889) bereits veröffentlicht ist. Die Angaben, die darin über den Sohn Fields gemacht werden, hellen das Dunkel um seine Person nicht auf und können uns nur wieder vermuten lassen. Der Verbleib des Originals und der Name der Empfängerin ist mir nicht bekannt. In genauer Abschrift hat der Brief folgenden Wortlaut:

„Mademoiselle.

Je suis parti si vîte que je n'avais pas le temps de vous faire mes adieux et en même temps de vous recommander mon fils jusqu'à mon retour, il ne joue pas mal mais il est très bon maître et connaît parfaitement les intentions[1]) de ma musique et ne prends pas cher 5 francs et vous ne changerez[1]) pas de methode. Je serai[1]) de retour dans 12 jours.

J'ai l'honneur de vous saluer.

17de fevrier 1832. J. Field."

---

[1]) Der „Nouvellist" druckt (wohl fälschlich!): intertions, chargerez, servi.

Im Herbst des Jahres 1832 verließ Field London und wandte sich direkt nach Paris, einen längst vorbereiteten Plan damit verwirklichend. Schon am 2. August hatte Chopin in einem Briefe an Hiller Moscheles' und Fields für den Winter bevorstehende Ankunft erwähnt, die er zweifellos mit Ungeduld erwartete. Nach Nieks' „Fr. Chopin als Mensch und als Musiker" waren es die einzigen hervorragenden Pianisten, die er noch nicht gehört. An Field aber mußte der junge Pole ein ganz besonderes Interesse haben, nachdem er so oft für seinen Schüler gehalten worden war. In seinem soeben erwähnten Werk führt Nieks einen Brief Chopins an, in welchem er uns mitteilt, daß er Kalkbrenner sein e moll-Konzert vorgespielt, und dieser ihn ganz überrascht gefragt habe, ob er ein Schüler Fields sei. Er habe den Stil Cramers, aber den Anschlag von Field. Und Mikuli bemerkt in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Werke Chopins: „Der Ton, den Chopin aus dem Instrumente zu ziehen wußte, war immer, namentlich in den Cantabiles, riesengroß; höchstens Field konnte hierin mit ihm verglichen werden." — Auch im Nokturnengenre betrachtete man Chopin als Schüler von Field, der nach Rellstab an Kühnheit der Ausführung seinen Lehrer nicht zum besten übertreffe. Folgende amüsante Stelle entnehme ich seiner Kritik der „Trois Nocturnes Op. 9" von Chopin:

„Wo Field lächelt, macht Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, stöhnt Herr Chopin; Field zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel, Field tut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Hand voll Cayennepfeffer .. Kurz, wenn man Fields reizende Romanzen vor einen verzerrenden Hohlspiegel hielte, so daß aus

jedem feineren Ausdruck ein grob aufgetragener wird, so erhält man Chopins Arbeit . . ."

Wollte man nach Liszt gehen, so hätte Chopin die Fieldschen Nokturnen als „insuffisants" bezeichnet. Dem widerspricht aber die Angabe Mikulis, wonach Chopin eine besondere Vorliebe für Fields As dur-Konzert sowie für die Nokturnen hatte, und er beim Vortrag der letzteren die reizendsten Verzierungen zu improvisieren pflegte. Auch gibt uns Madame Dubois, eine Schülerin Chopins, die unter seiner Anleitung Fields Nokturnen studierte, die Versicherung, daß „Field ihm ein durchaus sympathischer Komponist war".

Als Field in Paris eintraf, nahm er sogleich Wohnung in einem „Hôtel garni". Rossini und Cherubini, die aus den lokalen Blättern seine Ankunft erfahren hatten, waren mit die ersten, die dem berühmten Pianisten ihre Aufwartung machten. Wie überall, wohin er kam, war auch hier die Nachfrage der Schüler um Unterricht sehr groß. Er erteilte ihn fast ausschließlich in seiner Wohnung und empfing dort selbst russische Fürsten, nur um die Bequemlichkeit des Schlafrocks und seine sonstigen Passionen nicht aufgeben zu müssen. Wider die Anordnung des Arztes und zum Schaden seiner Gesundheit konnte er auch in Paris sich zu einer vernünftigen Lebensweise nicht bequemen, und Tabak und Punsch spielten nach wie vor dieselbe Rolle.

Um diese Zeit machte Marmontel, damals Schüler des Pariser Klavierpädagogen Zimmermann, Fields Bekanntschaft. In seiner jugendlichen Fantasie — er zählte damals erst 16 Jahre — hatte er sich ein Bild des Meisters ausgemalt, dem er die zarten, ätherischen Gebilde seiner Nokturnen zugrunde legte

Er dachte sich in ihm „einen Vorläufer Chopins ohne dessen Leidenschaft, düstere Träumereien, Herzensangst und Krankhaftigkeit.“ Wie erstaunt und enttäuscht war er aber, als er mit einer Empfehlung seines Lehrers und drei Kameraden seiner Klasse — Prudent, A. Petit und F. Chollet — in Fields Wohnung kam und den großen Pianisten „in einem mit Tabaksrauch angefüllten Zimmer fand, im Lehnstuhl sitzend, eine enorme Pfeife zwischen den Lippen, von großen und kleinen Flaschen aller Art umgeben. Sein ziemlich großer Kopf, seine geröteten Wangen, seine plumpen Gesichtszüge (sic!) gaben seiner Physiognomie etwas Falstaffartiges“. Obwohl stark angetrunken, bereitete er seinen Gästen einen freundlichen Empfang, spielte ihnen in zuvorkommendster Weise zwei Etüden von Clementi und Cramer vor „mit seltener Vollendung und wunderbarer Feinheit und gestattete ihnen, sich zu überzeugen von der riesigen Gewandtheit seiner Finger und der ausgesuchten Delikatesse des Anschlags“. Beim Abschied übergab er ihnen noch einige Karten zu seinem bevorstehenden 1. Konzert, und sie verließen seine Wohnung „mit dem Gefühl höchster Sympathie für den Künstler, aber traurig berührt von dem Menschen, dessen abgelebte Natur und schwerfälliges Äußere so peinlich kontrastierte mit seinen reizenden, graziösen Gedanken und ihrer so duftigen, vollendeten Wiedergabe“.

Das erwähnte Konzert fand am 25. Dezember 1832 im Saale des Konservatoriums statt. Man sagt, die ganze klavierspielende Welt von Paris hätte sich an diesem Abend ein Rendezvous gegeben. Scherzhaft bemerkt hierzu das „Russische Kunstblatt“: „Es dürfte interessant sein zu erfahren, ob im Saal noch viel Platz war für die sonstigen Liebhaber.“

Field spielte im 1. Teil des Programms eins seiner Konzerte und versetzte damit die Zuhörer in unbeschreiblichen Enthusiasmus, in ein förmliches Delirium. Im 2. Teil folgten zwei seiner liebenswürdigen Andantes mit anschließenden Rondos. Die Kritik von Fétis am 29. Dezember in der „Revue musicale" verdient hier erwähnt zu werden:

„Rien n'est plus étonnant qu'un pianiste qui joue dans sa manière. Quiconque n'a point entendu ce grand pianiste ne peut se faire d'idée du mécanisme admirable de ses doigts, mécanisme tel que les plus grandes difficultés semblent être des choses fort simples, et que sa main n'a point l'air de se mouvoir. Il n'est d'ailleurs pas moins étonnant dans l'art d'attaquer la note et de varier à l'infini les diverses nuances de force, de douceur et d'accent. Un enthousiasme impossible à decrire, un véritable délire s'est manifesté dans le public à l'audition de ce concerto plein de charme rendu avec une perfection de fini, de précision, de netteté et d'expression qu'il serait impossible de surpasser et que bien peu de pianistes pourraient égaler." — Doch fügt er hinzu: „Si je ne consultais que mon goût, je dirais que les deux rondeaux et les délicieux andantés dont ils ont été précedés sont d'excellens morceaux de concerts; mais, sans pouvoir expliquer pourquoi, le public aime dans une seconde partie de concert quelque chose de plus brillant et de moins tranquille . ."

Dieser leise Tadel wird fast zur Anklage in der Kritik zu seinem zweiten, am 20. Januar in den Salons von Pape stattgehabten Konzert. Nach nochmaliger Bewertung der Fieldschen Spielart, die in der „Verkörperung des eleganten und graziösen Genres" kulminiere, fährt Fétis fort:

„Peut-être si Monsieur Field avait vingt-cinq ans serions-nous fort exigeants envers lui et lui demanderions-nous d'ajouter aux qualités qu'il possède à un degré si eminent, des qualités que nous aimons à retrouver dans d'autres pianistes; nous voulons dire plus de verve et d'entraînement . .“

Demnach scheint Liszt doch nicht im Unrecht zu sein, wenn er Glinka gegenüber das Spiel von Field als „endormi“ bezeichnete; mag man auch die Ruhe und Einförmigkeit seines Vortrags zum Teil darauf zurückführen, daß er — wie Liszt in der Vorrede zu seinen Nokturnen sagt — in seinen Konzerten „sich mit einem tafelförmigen Instrumente begnügte, dessen Wirkung weit hinter der zurückbleiben mußte, welche ein anderes hervorbringen konnte, das den Lokalen mehr angemessen war.“ —

Field gab am 3. Februar, abermals in den Salons von Pape sein drittes und letztes Konzert. Der Besuch war weniger stark als bei den vorhergehenden. Einem Manuskriptkonzert, das er zum Vortrag brachte,[1]) kann die Kritik nur in seinem ersten Solo die Vorzüge der Fieldschen Schreibart zubilligen. Den Rest nennt Fétis „diffuse, peu riche en motifs heureux, peu digne en un mot, de la renommée de son auteur“. Nur — heißt es weiter — „la délicieuse exécution de Mr. Field nous a très heureusement servi de compensation . .“ —

Noch ein Stückchen echt Fieldscher Freiheit und Skrupellosigkeit, für das sich Marmontel verbürgt, leistete sich der große Virtuose, bevor er einstweilen Paris verließ und sich nach Norden

---

[1]) Es handelt sich um das letzte, Nr. 7, dessen 1. Satz Field schon im Winter 1821/22 in Moskau öffentlich gespielt hat. Die Originalpartitur befindet sich im Besitz Ch. Malherbes, des Bibliothekars an der Pariser Oper.

wandte: Von der Herzogin Decazes zu einer ihrer glänzenden Soireen geladen, erschien er in zu langen Handschuhen und zu engen Gesellschaftsstiefeln. Die Elite der Faubourg St. Germain hatte sich im Salon versammelt, und der Raum war so überheizt, daß Field sein unbequemes Schuhwerk geradezu unerträglich wurde. Er entfernte sich einen Augenblick und erschien dann in Pantoffeln am Eingang des Salons. Man wollte ihn zurückhalten, aber schon trat die Herzogin auf ihn zu, bot ihm den Arm an und führte ihn zum Piano. Ein allgemeines Lächeln und Kichern ging durch die Reihen der vornehmen Gäste. Nachdem er aber einige seiner Nokturnen, ein Konzert und eine Polonaise gespielt hatte, verziehen ihm alle, und des Beifalls war nun kein Ende. —

Bald nach seinem letzten Pariser Konzert reiste Field nach Brüssel ab, wo die Ankunft des „maître de Chapelle de l'empereur de Russie et pianiste célèbre" am 18. Febr. 1833 in dem Journal „Le Belge" angezeigt wurde.

Ein Konzert, das er hier veranstaltete, wurde für Mittwoch, den 27. Februar, festgesetzt, dann aber wieder auf Sonnabend, den 2. März, verschoben. Einige Tage danach bringen verschiedene Brüsseler Blätter teils längere, teils kürzere Artikel darüber, von denen ich nur den des „Journal de la Belgique" vom 4. März herausgreifen und hierhersetzen will:

„La réputation que M. Field s'est faite depuis longtemps comme l'un des pianistes les plus distingués de l'époque, avait attiré hier une société nombreuse à la salle du Grand-Concert. L'expression avec laquelle il a rendu les passages les plus difficiles, et l'etonnante souplesse de son doigté, ont excité du témoignage continuel d'admiration."

Am 11. März kündigt der „Indépendant" für Mittwoch, den 12., ein „grand concert à la Cour" an, in dem Field sich mit einem seiner Konzerte produzierte. Dem König gefiel sein Spiel so sehr, daß er ihm — wie dasselbe Blatt am 23. März sagt — eine Summe von 1200 fr. mit einem äußerst schmeichelhaften Begleitschreiben zugehen ließ.

Von Brüssel kehrte Field auf einige Zeit nach Paris zurück und wandte sich nach einem prunkvollen Abschiedsdiner dem südlichen Frankreich zu. Am 22. Juni wird zum erstenmal wieder sein Name in der „Revue musicale" genannt. Das Blatt gibt Rechenschaft von einem Konzert Fields in Toulouse, das für ihn von bemerkenswertem Erfolg war:

„Toute la haute société s'est rendue à cette séance qui a eu lieu à la salle de l'Athénée. Accoutumés à entendre des pianistes qui ne connaissent pas d'autre expression que le bruit, et qui font de leurs mouvemens exagérés un des élémens de leur talent, les amateurs qui assistaient au concert de Field ont admiré l'aisance avec laquelle cet habile artiste a exécuté les choses les plus difficiles ou les plus délicates. Il a joué un concerto, un rondo et une polonaise: ses compositions ne m'ont point paru moins remarquables que la manière avec laquelle il les a executées."

Von Toulouse durchwanderte Field immer weiter nach Osten das Land der Troubadours und kam Ende Juli nach Marseille, „wo sich" — um mit der „Revue" musicale vom 24. August zu reden — „eine glänzende Versammlung zu seinen beiden Konzerten einfand, die nicht müde wurde, die Eleganz, Egalität und Sauberkeit seines Spiels, sowie die wunderbare Leichtigkeit, mit der er schwierige Stellen bewältigte, zu bewundern."

Ein Dithyrambus auf Field von einem unbekannten Verfasser erscheint am 2. August 1833 im „Sémaphore de Marseille". Er führt uns den Menschen und den Künstler Field in einer so charakteristischen Weise vor Augen, daß ich mich veranlaßt sehe, ihn größtenteils hier folgen zu lassen:

„Es liegt etwas so Originelles und ausgeprägt Individuelles in der Persönlichkeit Fields, etwas, was so gegen die Art gewöhnlicher Sterblichen ist, daß man in ihm — begegne er uns, wo immer er wolle — sofort den Künstler erkennen muß.

Man denke sich einen schönen, wohlgeformten Kopf mit breiter Stirn und buschigem weißen Haar in wildester Unordnung, ausgeprägte Gesichtszüge voll Milde und Gutherzigkeit, lebhafte, geistvolle Augen, eine im allgemeinen vernachlässigte Toilette — und man hat ein der Wirklichkeit nahegerücktes Bild von Field. Was ihn aber uns interessant macht und in ihm den Menschen von Genie verrät, ist seine grenzenlose Sorglosigkeit, seine anhaltende, maßlose Zerstreutheit und seine von Irrtum nicht freien Vorurteile. Lädt man Field zu einer Soiree ein, so schwelgt man in hohen künstlerischen Genüssen, aber über die seelischen Vorgänge in seinem Innern wird man nichts gewahr. Seine Höflichkeit ist eine konventionelle, gewohnheitsmäßige. Fragt man ihn, so antwortet er; aber im Geiste ist er vielleicht sehr weit weg, und im Augenblick, wo man glaubt, er hört uns und ist stolz auf unsere Elogen, sind seine Ohren taub, und er ist mit sich selbst beschäftigt. — Er verachtet alle Äußerlichkeiten, und er könnte 100 Jahre alt werden, ohne zu lernen, wie man die Krawatte geschmackvoll bindet.

Die Musik war des Künstlers Ein und Alles. Setzte er sich ans Instrument und glitten seine Finger über die Tasten dahin, dann erhellten sich seine Gesichtszüge wie von einer plötzlichen Eingebung;[1]) er lebte ein höheres Leben, und es war, als ob ihm mit einemmal die Göttin der Muse erschienen sei, die heiligen Pforten des Himmels ihm öffnend. Hatte er seinen Vortrag beendet, stellte sich bei ihm sofort die alte Gleichgültigkeit wieder ein, faltete sein Genius gleichsam die Schwingen zusammen.

Wir bezeichnen Field am treffendsten als einen „pianiste delicieux". Alles, was die Muse an verlockender Anmut und Liebenswürdigkeit besaß, scheint in seinem Spiel vereinigt zu sein. Eine solche Delikatesse des Anschlags, eine so feine Wahl der Farben, soviel Gefühl und Reinheit der Ausführung findet man selbst bei Pianisten ersten Ranges nur selten. Diese wunderbaren Eigenschaften sind bei dem Künstler bis zur denkbar höchsten Stufe entwickelt, ohne daß bei der Überwindung schwerer Figuren und Gänge der Reiz und die Reinheit seines Vortrags auch nur im geringsten beeinträchtigt würden. Nach einer Reihe von zarten, träumerischen Modulationen, die der wunderbare Pianist an unser Ohr erklingen läßt, geleitet er uns nach und nach wie durch Magie in eine Sphäre himmlischer Töne, wie wir sie bis jetzt noch nicht gehört, so daß man glauben könnte, man lausche dem süßen Geplauder von Frauen, unter das sich Stimmen vom Zauber der Mars[2])

[1]) Liszt sagt grade das Gegenteil: „Die fast unbewegliche Haltung seiner Hände und seine ausdruckslose Miene erweckten keine Neugierde."

[2]) Französische Schauspielerin.

und Jenny Vertpre[1]) mischen. So sehr erinnert sein Vortrag an die Wirkung der zartesten menschlichen Stimme.

Wollte man Field mit einem Schlagwort charakterisieren, so könnte man ihn den ‚Racine des Piano‘ nennen.“[2])

Ende August traf Field in Lyon ein und spielte auch hier zweimal vor überfülltem Haus. „Une triple salve d'applaudissements“ — so lesen wir im „Courrier de Lyon“ am 10. September über das 2. Konzert — „a suivi chacun des morceaux executés par l'habile pianiste.“

Im übrigen sind es wieder die bekannten Vorzüge der Fieldschen Vortragsart, die die Kritik hervorzuheben weiß.

Am 14. September zeigt das „Journal de Genève“ Fields Ankunft in Genf mit folgenden Worten an:

„Mr. Field, pianiste distingué, attendu avec impatience par tous les amateurs de la bonne musique, vient d'arriver à Genève. Il se fera incessamment entendre dans notre ville.“

Sein Konzert fand am 30. September statt; das Programm wird in genanntem Blatt am 28. Septbr. abgedruckt. Ich gebe es hier wieder:

„Lundi 30 september 1833 aura lieu, à 7 heures, dans la salle du Casino, un

---

[1]) Französische Schauspielerin.

[2]) In einem Aufsatz von Th. Kriebitzsch „Poeten und Komponisten“ (im 50. Bd. der Allg. mus. Zeit.) werden einmal Field und Lenau parallelisiert. Am Schluß seiner Ausführungen sagt der Verfasser:

„Ich bin am Ende — da sehe ich an des Tempels Altar einen blassen Jüngling knien und beten, mit einem geistvollen, aber schwermütigen Auge, und einem andern von gleichem Wesen neben ihm. Die beiden Jünglinge heißen Field und Lenau.“

Concert

Vocal et Instrumental,
Donné par John Field, pianiste de Russie.

Programme.

Première partie.

1. Ouverture à grande orchestre.
2. Concerto (no. 6) composé et executé avec accompagnement d'orchestre, par M. Field.
3. Air chanté par M. Domange.
4. Solo de clarinette, executé par Sabon.

Seconde partie.

5. Ouverture à grand orchestre.
6. Nocturne et rondo du troisième concerto, composé et executé avec accompagnement d'orchestre, par M. Field.
7. Romances chantées par M. Domange.
8. Pastorale et rondo intitulé „Midi", avec accompagnement de quatuor, composé et executé par M. Field.

L'orchestre sera dirigé par M. Bloc.
Prix des billets: 3 francs.

Die beiden Mitwirkenden Domange und Sabon sind Genfer Künstler. — Die Kritiken, am 2. Oktober im „Journal de Genève" und am 4. im „Fédéral" ergehen sich wieder in den höchsten Ausdrücken. Sie geben dem Spiele Fields die uns zur Genüge bekannten Prädikate wie „delicat, fini, doux, gracieux, suave usw."

Um diese Zeit kam auch der berühmte Geiger H. W. Ernst nach Genf. In einem am 14. Oktober veranstalteten Konzert unterstützte ihn Field, „zwei reizende Sachen — ein Nokturne und ein Rondo — ausführend."

Bald darauf reiste Field nach Mailand ab, wo seine Ankunft am 16. November im „Barbière di Siviglia“ angezeigt wird. Er veranstaltete mit dem Engländer Alvars, einem ausgezeichneten Harfenisten, am 29. November im Redoutensaal eine musikalische Akademie und wirkte am 2. Dezember in einem Wohltätigkeitskonzert zum Besten des „Pio Istituto Teatrale“ im Theater „della Scala“ mit. Die Kritik schlägt hier einen andern Ton an, als wir ihn bisher gewohnt waren. Was schon der Franzose vermißte, vermißt der Italiener in noch höherem Maße im Vortrage Fields: Das Feuer der Leidenschaft, wie man es von Paganini her kannte. Hören wir, was der Rezensent des 2. Konzertes am 7. Dezember im „Barbière di Siviglia“ über Field sagt:

„Kann man auch dem vortrefflichen Herrn Field alle nur erdenklichen Superlative nicht absprechen, was höchste Eleganz, Weichheit, Gleichförmigkeit, Genauigkeit, Majestät, Ruhe und Gelassenheit der Ausführung anbelangt, kann man auch die größen, langen, beharrlichen und anstrengenden Studien, die diese hervorragenden Leute angestellt haben müssen, um zum Gipfel ihrer Bravour zu gelangen, nur immer wieder bewundern, und muß man die Stirne runzeln und offnen Mundes vor ihnen stehen bleiben. — so ist es doch etwas ganz anderes, wenn ich zum Beispiel ins Konzert gehe und sehe einen Paganini, der mich so bannt mit seinem geisterhaften Äußern und seinen funkelnden Augen. Und wenn er im Feuer seines Spiels mir Begeisterung aus allen Poren meiner Haut herauspreßt, dann werde ich fast toll, heule und schreie: „Hoch lebe das Genie!“ Dann flüstere ich mit halblauter Stimme, damit niemand es hört: Ach ihr armen Drouet,

Romberg, Field. Mit all' eurer wunderbaren Perfektion des Anschlages, mit all' eurer Genauigkeit der Ausführung werdet ihr mir nicht zu Herzen gehen, werdet mich nicht in Entzücken versetzen, werdet nicht eindringen in die Tiefe meiner Seele; dadurch daß ihr Aufsehen macht mit eurer eminenten mechanischen Fingerfertigkeit, glaubt ihr der Musik einen Ruhmesaltar zu errichten, statt dessen legt ihr sie in ein prächtiges Grab."

Und über den Komponisten fährt er in ähnlichem Sinne weiter:

„Die Kompositionen von Herrn Field — er spielte nur eigne Sachen — haben dieselben Vorzüge wie seine Ausführung: Vollendung, Genauigkeit, peinliche Gewissenhaftigkeit in der Führung? — Nur soweit ihr wollt; Eingebung, Feuer, Erfindung, Geist? — Nichts in Wirklichkeit!"

Ich füge hier noch einen unveröffentlichten Brief von Field ein, den er wegen Verlags seines 7. Konzertes von Mailand aus an Breitkopf & Härtel richtete:

„à Messieurs Breitkopf et Härtell
Magazin de Musique

à Leipzig.

Mailand 30'Nov. 33.

Messieurs

vous avez eu la bonte de prendre mon 6me Concerto que vous avez reçu de Mr. Lehnhold — J'espére vous n'avez pas eu à vous repentir du marché, et que vous voudriez accepter mon 7me Concerto sur les mêmes conditions. si vous acceptez alors ayez la bonté de vous arranger Mons. Meissonier Magazin de musique à Paris vous pouvez n'envoyer un 20

Exemplaire à reduire de la somme en question c. a. d. mille francs

J'ai l'honneur de saluer
J. Field."

Field kam zu Anfang des Jahres 1834 nach Florenz. Da ihm sein chronisches Leiden hier wieder große Schmerzen verursachte, konsultierte er „nach dem Russischen Kunstblatt" den berühmten, damals schon nicht mehr praktizierenden Chirurgen Dupuytren, der sich seiner liebevoll annahm und ihm vorübergehend einige Erleichterung brachte.

Von Florenz reiste Field wahrscheinlich zu Wasser nach Neapel. Aber schon bald nach seiner Ankunft verschlimmerte sich sein Zustand derartig, daß er sich im dortigen Hospital mehrerer schweren Operationen unterziehen mußte, die ihn physisch sehr herunterbrachten.[1]) Fast 9 Monate lag er fest und gebrauchte noch eine Zeitlang die warmen Quellen der Insel Ischia.

Im Sommer 1835 lud ihn die russische Familie Rachmanoff ein, in einer bequemen Kalesche mit ihr die Rückreise nach Rußland anzutreten. Field nahm die Einladung an.

In Wien wurde zum erstenmal längere Zeit ausgeruht, und Field fand im Hause K. Czernys die freundlichste Aufnahme. Damals gewann er auch Einblick in „den originellen Arbeitsprozeß dieses produktiven Komponisten", wie Dübück sich ausdrückt. Als später einmal in Moskau die Sprache darauf kam, machte er sich im Beisein seines

---

[1]) Fétis spricht noch von einem Konzert, das Field in Neapel veranstaltet haben soll. Die daraufhin angestellten Nachforschungen verliefen ergebnislos. Der Name Fields wird — wie man mir versichert — in den damaligen Neapolitanischen Tagesblättern „Giornale delle Due Sicilia" und „Omnibus" nicht erwähnt.

Schülers geradezu lustig über Czerny, indem er ihn „ein richtiges Tintenfaß“ nannte und ihm nachsagte, er fabriziere nur Muster von Passagen und Kadenzen, um sie dann, aufs sorgfältigste geordnet, in einem Schrank in verschiedenen Schachteln unterzubringen. Die weitere Arbeit bestände, je nach Bedarf, in der Auswahl dieser Muster, die auf seinem Büreau von sachkundigen Musikern zu Musik verarbeitet würden. Nur mit Hilfe dieser Einrichtung ließe sich die hohe Opuszahl Czernys erklären.

Field gab am 8. August 1835 im K. K. Hoftheater zu Wien ein Konzert, dem bei der äußerst günstigen Aufnahme am 11. und 13. August zwei weitere folgten. Die Kritik in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ bezeichnet ihn als „einen Künstler in der wahren, in der höchsten Bedeutung des Wortes“.

„In seinem Spiele“ — heißt es weiter unten — „ist das Schöne das vorwaltende Element; und wenn der Name Kunst unter andern Bedeutungen auch die Alleinherrschaft dieses Prinzips des Schönen in sich schließt, so verdient er vorzugsweise den Ehrentitel, den wir ihm soeben beigelegt haben. Sein Spiel scheint uns von seiner Komposition unzertrennlich, und wir möchten behaupten, daß man die letzteren nur dann ganz zu würdigen wisse, wenn man sie von ihm selbst hat vortragen hören. In bezug auf das, was man brillant zu nennen pflegt, und was man in neuerer Zeit so oft mit dem Schönen für gleichbedeutend hält, machen beide, Spiel und Komposition, keinen ausschließlichen oder auch nur besonderen Anspruch; aber beide sind unbeschreiblich, unwiderstehlich schön. Der Vortrag ist gleichsam die Vollendung, die Grazie und Lieblichkeit selbst; der schönste Anschlag, die höchste Reinheit und

Deutlichkeit der Passagen, eine unübertreffliche Verteilung von Schatten und Licht in seinem Spiele, das überall durchleuchtende Gefühl des Künstlers, und dabei die Abwesenheit aller prunkenden oder kokettierenden Manieren, — kurz alles, was man als das Bessere und Beste in der Kunst bezeichnen mag, findet sich hier in diesem trefflichen Künstler vereint. — So entzückend es war, Herrn Field zu hören, ebenso erfreulich war es auch, die Aufnahme zu sehen, die ihm von seiten des Wiener Publikums zuteil wurde. Wir sind nicht gewohnt, die Beifallsstürme oder die Herausrufungen, mit denen ein Künstler für seine Leistungen belohnt wird, zu zählen; das aber können wir versichern, daß wohl noch keiner mit einer wärmeren Teilnahme empfangen und entlassen wurde als er. — Die Kompositionen, mit denen er auftrat, bestanden in seinem 6. Konzert und in dem Pastorale und Rondo des 3."

Bei seinem zweiten Auftreten spielte Field Teile aus seinem 3., sowie das Nokturne und Rondo aus seinem 5. Konzert. Die Kritik schreibt es „einer Unpäßlichkeit des Künstlers zu, die bei seinem scheinbar leidenden Körper (!) wohl erklärlich ist, oder einer zufälligen Störung beim Blattumwenden (indem Herr Field aus der Partitur spielte), daß der Künstler an diesem Abend verstimmt und gleichsam ungeduldig erschien, wodurch ein Teil der sonst gewiß unausbleiblichen Wirkung seines Spiels verloren ging."

„Um so glänzender aber" — fährt sie fort — „war der Triumph, den der vortreffliche Künstler in seinem dritten und letzten Konzert davontrug. Alle Schönheiten seiner Komposition und seines Spiels traten hier siegreich hervor und wirkten mit einer Allgewalt, die der wahren Kunst immer gewiß ist."

Noch eine Eigentümlichkeit in seinem Spiel, von der auch Dübück bereits gesprochen, wird von der Kritik hervorgehoben: Der asketische Gebrauch des linken Pedals. „Wir erinnern uns kaum, einen Pianisten gehört zu haben, der den Dämpfer so wenig und so selten gebraucht als er, dessen Spiel grade durch den zartesten und klarsten Ausdruck aller Nüancen und Übergänge so ausgezeichnet ist. Wer selbst die erlaubten und durch die neuere Mechanik so vervollkommneten Steigerungsmittel, wenigstens zum Teil, entbehren und doch eine so herrliche Wirkung hervorbringen kann, der muß mit seiner Kunst und ihrem Wesen ganz ins Klare gekommen sein."

An diesem Abend spielte Field „ein neues Konzert,[1]) ein ebenfalls neues Nokturne[2]) und Rondo. Das Thema des letzteren, eine wunderschöne Komposition, die er mit unwiderstehlichem Zauber vortrug, wiederholte der Künstler auf den einstimmigen Wunsch der Versammlung mit gefälliger Bereitwilligkeit." —

Bald nach seinem letzten Konzert wurde die Reise nach Moskau fortgesetzt.

Beim Wiedersehen erkannte ihn Dübück nicht; so leidend sah er aus, so sehr war er gealtert. Am

---

[1]) Jedenfalls wieder Nr. 7.

[2]) Vielleicht Nr. 14 der neuen Petersschen Ausgabe. Das Autograph, der Prinzessin Galizin gewidmet, liegt auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Meine Vermutung stützt sich auf eine Anmerkung, die der Autographensammler Aloys Fuchs darin gemacht hat: „Komponiert von Mr. John Field zu Wien im Gasthof „bei den 3 Kronen auf der Wieden" im Monat August 1835.

Für meine Autographensammlung von dem Komponisten erhalten am 13. August (am Tage seines letzten Konzerts) 1835.

Aloys Fuchs."

traurigsten aber für seinen Schüler war die Wahrnehmung, daß sein Spiel in Ausdruck und Zartheit erheblich nachgelassen hatte. — Die Schüler bestürmten ihn wieder um neuen Unterricht, den er, so gut es ging, noch bis zu Neujahr 1837 erteilte. In Moskau hatte sich seine Krankheit rasch verschlimmert. Er konnte nur auf speziell eingerichteten Ringkissen sitzen. So saß er auch in seinem letzten Konzert, wo ihm eine große Zahl von Freunden und Verehrern seiner Kunst noch einmal begeisterte Ovationen darbrachte. Bald darauf wurde er zum letztenmal operiert. Ein bösartiger Mastdarmkrebs verursachte ihm schließlich noch unsägliche Schmerzen; doch ertrug er dieselben mit großer Geduld und ohne seine Gewohnheiten aufzugeben. Als sein Ende sich näherte, knüpften seine Freunde mit ihm religiöse Gespräche an. Field behielt aber bis zuletzt seine Manier zu scherzen bei, machte sich über sie lustig und bekannte sich als konfessionslos. Dennoch ließ man den englischen Geistlichen bitten, ihn zu besuchen. Dieser weigerte sich anfangs, weil Field in der englischen Gemeinde nicht legitimiert war, kam aber schließlich doch. Field empfing ihn äußerst liebenswürdig und bot ihm sogleich Madeira an. Es entspann sich nun zwischen beiden im Beisein Dübücks folgendes amüsante Zwiegespräch:

„Sind Sie Katholik?“ fragte der Geistliche.

„Nein“, erwiderte Field.

„Gehören Sie zur protestantischen Konfession?“

„Nein.“

„Sind Sie vielleicht Kalvinist?“

„Nicht ganz“, meinte Field, „kein Kalvinist sondern — Klavierist“.

In der Todesstunde war auch Gebhard zugegen. Als er ihm den Schweiß vom Angesicht wischte, sagte Field: „Ich danke dir; küsse mich nicht, das ist Todesschweiß. Ich sterbe, und das ist auch recht gut!" Am 11. Januar alten Stils schloß der Meister für immer die Augen. Eine große Zahl von Schülern, Kunstfreunden, Künstlern und Künstlerinnen versammelte sich am 15. um den Abgeschiedenen, ihm das letzte, äußere Zeichen ihrer Liebe und Verehrung zu geben. Die sterblichen Reste Fields wurden auf dem Wedensky-Kirchhof zu Moskau beigesetzt. Ein Grabmal verkündigt dort die Stätte, wo der Bevorzugten einer die letzte Ruhe gefunden. Wir lesen die einfache Inschrift:

„John Field.
Born in Ireland in 1782.
Died in Moscou in 1837.
Erected to his memory by his grateful
Friends and scholars."

5. Kapitel.

Besprechung der Werke J. Fields.

Man geht oft zu weit, große Männer in ihrem Bildungsgange, ihrer Geistes- und Kunstrichtung von der sie umgebenden Mitwelt abhängig zu machen. Dem Genie zeichnet seine angeborene Anlage instinktartig den Weg vor, den es zu gehen hat, ohne daß Einflüsse von außen seine Individualität wesentlich gefährden und erschüttern könnten. Wie wollte man anders das Kunstschaffen zweier gleichzeitig lebender und doch so gegensätzlich gearteter Künstler wie Michelangelos und Raffaels erklären?

Auf der einen Seite Größe und Erhabenheit, ekstatische Leidenschaft und Unbändigkeit, auf der andern sanfte, rührende Anmut, Naivität und Keuschheit.

Wo anders, als in der verschiedenen natürlichen Anlage des Genies, ist der Unterschied der noch zur selben Zeit erklingenden Haydnschen und Beethovenschen Muse zu suchen, die Treuherzigkeit, großväterliche Gemütlichkeit und Heiterkeit des einen, das gewaltige Ringen, die erschütternde Tragik und tiefinnerliche Lebensphilosophie des andern?

Auch bei John Field stoßen wir auf Widersprüche, wenn wir sein künstlerisches Glaubensbekenntnis aus dem ihn berührenden Zeitgeist hervorgehen lassen. Von Geburt ein Kind der neueren Zeit, paßt seine Kunstrichtung doch nur zum Teil dorthin. Ein Zug gemütlich-patriarchalischen Geistes, wie ihn eine frühere Periode kannte, geht fast durch alle seine Werke. Viel Altes, Vermodertes wird aus verstaubten Truhen und Schreinen hervorgeholt und neu aufgeputzt. Nur ein kleiner Bruchteil ist wertvoll und neu und kennzeichnet den Herold der aufdämmernden Romantik. Dieses Vorherrschen eines rückwärtsweisenden Geistes in Fields Werken bildete von vornherein für ihre Lebensfähigkeit eine große Gefahr und ist auch im wesentlichen daran schuld, daß sie so bald als erledigt in Bibliotheken und Archive wandern mußten.

Field ist keiner der Ganz-Großen, die — wenn sie gehen — gewaltige Spuren hinterlassen. Nur ein liebenswürdiges, originelles Talent, ein Blümchen, im Schatten stehend und sanft aufblickend; „einer jener besonderen Typen der früheren Schule, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, wenn dieselbe bereits ihre Hilfsquellen kennen ge-

lernt, aber noch nicht bis zu dem Grade erschöpft hat, daß sie versucht wäre, ihr Gebiet weiter auszudehnen und sich freier zu entfalten, wobei sie mehr als einmal die Flügel verwundete, indem sie versuchte, sich von ihren Fesseln zu befreien". (Fr. Liszt: Über J. Fields Nokturnen.)

Auf seinen Stil haben vor allem Clementi und Mozart nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Mancherlei Anregungen — wie z. B. die Art der figurativen Ausschmückung der Kantilene, die Entfaltung militärischer Rhythmik und Pracht in den Konzerten — gingen von Italien und Frankreich aus. Auch zeigt er sich vielfach von Joh. N. Hummel beeinflußt, mit dem er am Anfang der romantischen Schule steht. Beide teilen zugleich mit K. M. von Weber und Fr. Schubert Vorzüge und Schwächen der Richtung, große melodische Begabung und hochentwickelten Klangsinn auf der einen, mangelhafte Dispositions- und Durchführungskraft auf der andern Seite. Die Kunst des Kontrapunktierens, streng logischen thematischen Ausbauens war nie Fields Sache. Sein Schaffen kennzeichnet eine gewisse Plan- und Regellosigkeit, die getreuliche Kopie seines im Unbestimmten dahinfließenden Lebens. Groß war er nur im kleinen, als Anreger und als Vorbereiter. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung liegt in der Übertragung ornamentaler Formen aufs Klavier als Auszierungs- und Belebungsmittel des melodischen Hauptgedankens, in der Aufnahme fremder nationaler Klänge ins Adagio und Finale des Klavierkonzerts [1]) und ganz besonders in der Kultivierung und Spezifizierung des Nokturnes, als dessen eigentlicher Schöpfer er zu gelten hat.

---

[1]) Vgl. A. Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts" S. 185.

In allen drei Punkten war Field der Vorarbeiter Chopins.

Es dürfte überhaupt interessant sein, bei einer Arbeit über Field einmal den mannigfachen Verbindungsfäden, die zu Chopin hinüberführen, nachzuspüren und sie ins rechte Licht zu setzen.

Die Zahl der Werke Fields ist im Vergleich zu denen anderer Meister von gleicher Lebensdauer verschwindend klein und läßt schon allein auf seine laxe, zur Arbeit wenig aufgelegte Lebensart schließen. Ich nenne an erster Stelle drei seinem Lehrer Clementi gewidmete Sonaten, die zu den frühesten Produkten der Fieldschen Muse gehören. Als Opus 1 — die Opuszahlen werden dann nicht weiter geführt — erschienen sie bei Clementi & Co., London, wahrscheinlich schon 1802, bei Erard in Paris 1803. Field greift mit diesem Opus auf die ältere Form der Sonate, die zweisätzige, zurück, wie sie namentlich von Joh. Chr. Bach, dem Londoner Bach, aber auch von Clementi kultiviert wurde. In den ersten beiden Sonaten (Es und A) sind beide Sätze aus derselben Tonart, in der letzten (c) steht der zweite Satz in C. Sieht man von dem figurativen Element und einigen rhythmischen Feinheiten noch ab, so lassen die Sonaten schon sämtliche Eigenschaften der Fieldschen Schreibweise erkennen: beachtenswerte melodische Erfindung, überraschende Beweglichkeit und Kühnheit der Modulation, namentlich im Durchführungsteil, „wunderlich durchgehende Noten“, frappante Klangwirkungen und schrille Dissonanzen, kühne Sprünge und breites Auseinanderlegen der Akkorde. Im streng thematischen Aufbauen, im einheitsvollen, architektonischen Gliedern vermissen wir die Hand eines geschickten Organisators. Field hält sich in der Form des

charakteristischen 1. Satzes im wesentlichen an die Praxis der Sonatenschreiber seinerzeit (das Seitenthema erscheint im 1. Teil auf der Dominante, im Wiederholungsteil nach der Durchführung auf der Tonika bei herrschender Dur-Tonart), doch ist ihm die Bedeutung des 2. Themas als eines rhythmisch-kontrastierenden Gegenstücks zum ersten noch nicht aufgegangen. Das Material der nach der Reprise einsetzenden Durchführung wird rhythmisch aus dem Hauptthema gewonnen und in Nr. 1 und 2, ganz im Sinne Clementis und Mozarts, in Oktaven durch mehrere Tonarten getrieben.

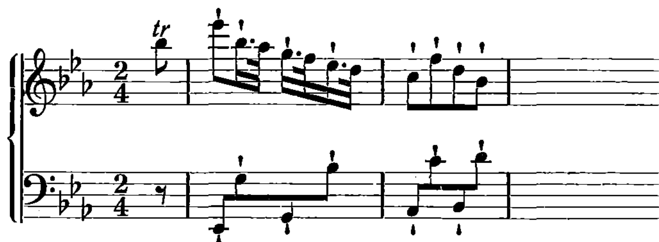
Von den drei Sonaten ist die erste in Es die beste. Ihr Hauptthema, ihr Schlußgedanke weisen deutlich auf Mozart zurück, an den Field als wesensverwandtes Talent noch oft Tribut zahlt. Sehr geistreich und wirkungsvoll tritt mitten im Durchführungsteil nach vorausgegangener dynamischer Abtönung das Hauptthema im gleichnamigen Moll ein, um aber schon beim 3. Takte nach Ges zu modulieren und dann von neuem einzusetzen.[1])

Der 2. Satz der Sonate, ein Rondo in Es im Scherzando-Charakter, gehört zu dem besten, was wir in dieser Art von Field besitzen. Von H. v. Bülow bearbeitet und in seinen „Klassischen Klavierabenden" oft interpretiert, kann es seines unwiderstehlichen Reizes wegen auch heute noch im Konzertsaal gehört werden. Für uns hat es noch ganz besonderes Interesse, weil sich darin der auf Chopin

---

[1]) Dieser reizende harmonische Effekt, ein Durthema in der gleichnamigen Molltonart erklingen zu lassen, tritt uns schon in Kompositionen von G. Chr. Wagenseil (1715—1773) entgegen. (Vergl. Schering S. 155 und Daffner: „Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart", S. 89.) Field hat ihn namentlich in seinen Konzerten vielfach verwandt. Später wird er von Schubert und Brahms übernommen und zu einer noch höheren Wirkung gesteigert.

weisende Romantiker zum erstenmal legitimiert, dies namentlich bei der Stelle in as, wo das Eingangsthema im hauchigsten Pianissimo gespenstergleich dahinhüpft. Welcher Klangreiz, welche Pracht der Farben kommen hier zur duftigsten Entfaltung! Die Dezimensprünge der linken Hand zu Anfang des Rondos



mögen den allzu engherzigen Kritiker (im 5. Bd. der Allgem. musik. Zeit., S. 490) als „Equilibristenkünste“ geniert haben. Wir Jüngeren, an weit Schlimmeres Gewöhnten verzeihen sie ihm gern, sehen sogar darin einen feinsinnigen Zug des Komponisten. Ist es doch, als führte Pan die Grazie zum ungleichen Tanze, so tölpelhaft die linke, so leichtbeschwingt die rechte Hand.

Die 2. Sonate (A) ist die schwächste der Sammlung und dürfte schon gleich bei ihrem Erscheinen als unzeitgemäß beiseite gelegt worden sein. Weiß sie doch weder im 1. (Allegro moderato) noch im 2. Teile (Allegro moderato in Menuettform mit seichtem ländlerartigem Einschlag) für sich zu interessieren. Clementi guckt aus jeder Zeile hervor; und wenn derselbe Kritiker meint, Field sei hauptsächlich darauf ausgegangen, nur das Schlechteste oder doch Unbedeutendste seines Lehrers nachzuahmen, so soll er dieses Mal recht haben.

Die letzte Sonate in c nimmt unter den dreien,

wie überhaupt unter Fields Werken, ihrer elementaren Wucht, ihres bis zu fff gesteigerten „con fuoco“ wegen eine Sonderstellung ein. Ein Feuerkopf spricht hier zu uns, ein Stürmer und Dränger, dem leider über seinem Temperament jegliches Maß für Proportion und Form verloren geht, daß selbst die glücklichste Wiedergabe über den Mangel an konsequenter Durcharbeit im 1. Satz nicht hinwegtäuschen kann. Und dabei doch welche Kühnheit modulatorischen Bewegens, gewagter chromatischer Durchgänge und Schiebungen, schrill einsetzender Dissonanzen, wie in folgendem bemerkenswerten Ausschnitt:





Das Rondo der Sonate ist irischer Abstammung. Ein sinniges Kabinettstückchen echten Fields, zu dessen idyllischen Schönheiten leider ein reichlich gespendetes, trockenes Läuferwerk im Widerspruch steht. Der Satz birgt viele harmonische Feinheiten und überrascht an einer Stelle geradezu durch die für seine Zeit kecke Art, lediglich durch chromatisches Rücken innerhalb weniger Takte die Tonart dreimal zu wechseln:



Auch taucht hier ein harmonisch höchst wirksamer, durch Umdeutung der Prime zur Terz gewonnener Effekt zum erstenmal in seinen Werken auf, dem wir noch vielfach begegnen:[1]) Bei der letzten Wiederkehr schließt Field das Hauptthema des Rondos mit einer Fermate in G ab, um es dann in Es von neuem erklingen zu lassen:



Außerordentliches Feingefühl beurkundet auch schon der Rhythmiker Field. Um nur ein Beispiel geistreicher Akzentverschiebung herauszugreifen:



Außer diesen Sonaten besitzen wir noch eine aus späterer Zeit, die ich der Einheitlichkeit halber schon jetzt erwähnen möchte. Sie erschien 1814 bei Peters gleichzeitig mit den drei ersten Nokturnen und ist Fräulein Alexandrine von Nekloudoff gewidmet. Wie die früheren Sonaten, besteht sie gleichfalls nur aus zwei Sätzen, beide in H.

[1]) Fr. Schubert, Fr. Chopin und J. Brahms nennen ihn gleichfalls ihr Eigen.

Field rüttelt an den Grundpfeilern der alten Sonatenform, indem er im 1. Satz die Reprise fortläßt. Die Bedeutung eines kontrastierenden 2. Themas ist auch hier nicht erkannt; denn es stimmt rhythmisch mit dem 1. förmlich überein. Beide Themen erscheinen bei ihrer Wiederkehr in reicher, ornamentaler Ausstattung. — Die Sonate ist in einer glücklichen Stunde erfunden und könnte recht wohl Frühlingssonate genannt werden. Anmut und Grazie dient ihr zum Vorwurf, und das Melos zeigt vornehmlich im 2. Satz, einem Rondo voll toller, lieber Einfälle, scharfgeschnittenes, mozartisches Profil, wie es am deutlichsten wohl in nachstehendem Ausschnitt zum Ausdruck kommt:



Fields Sonaten ist entwicklungsgeschichtlich keine bedeutsame Stellung einzuräumen. Lediglich Versuche einer Gattung, der der Komponist kein tieferes Interesse entgegenbrachte, mußten sie, weil Besseres den Markt beherrschte, von vornherein darauf verzichten, Gemeingut des musikliebenden Publikums zu werden.[1])

Mehr Liebe und Interesse hegte Field für das Konzert, quantitativ sein bedeutendstes Teil. Die weiteren Konturen dieser Kunstform legten seinem Ideenflug weniger Schranken auf und gestatteten ihm in höherem Maße spontane Betätigung der Phantasie.

---

[1]) Wie aus dem Katalog der Londoner „Popular Concerts", einem empfindlichen Gradmesser des allgemeinen Geschmacks, zu ersehen ist, wurde dort keine der Fieldschen Sonaten gespielt.

Wie Hummel und die romantische Schule überhaupt, faßt Field den Konzertbegriff im Mozartschen Sinne auf: Das Orchester ist ihm nur Begleitungs- und Umrahmungsmittel der Solostimme und überläßt dieser nach dem Eingangstutti die Weiterentwicklung der Gedanken, während der Beethovensche Konzertbegriff die beiden Tongruppen als gleichwertige, gegensätzliche Faktoren auffaßte, die gleichsam ein Zwiegespräch eingehen, sich förmlich zur Aussprache anstacheln.[1]) — Zur Unterstützung des Solisten verwendet Field das „grand orchestre", das in der Regel von 1. und 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Trompeten und Pauken besetzt ist. Welch geringer Anteil ihm aber oft an der Handlung eingeräumt wird, geht rein äußerlich schon aus dem Titelblatt des letzten Konzertes hervor:

„Septième Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de l'orchestre, ou avec Quatuor, ou pour Piano seul."

Die langsamen Zwischensätze werden in der Regel nur vom Streichquartett begleitet, doch finden auch Bläser gelegentlich sparsame Verwendung. Die Schlußsätze der Konzerte — insgesamt Rondos — legte Field nach Hummels Vorbilde von vornherein so an, daß sie auch ohne orchestrale Begleitung gespielt und gedruckt werden konnten. Diese stiefmütterliche Behandlung der Orchesterparte hatte allerdings für den reisenden Komponistenvirtuosen den einen großen Vorzug, daß ihm bei der oft kläglichen Verfassung städtischer Orchester wenigstens von dieser Seite besondere Schwierigkeiten nicht erwuchsen.

Fields Organisationstalent, das schon in der

---

[1]) Vgl. Schering S. 178.

Sonate seine Unzulänglichkeit bewiesen, erweist sich im Konzert in noch höherem Grade als engbrüstig und schwächlich. Oft genug zerbröckelt ihm hier die Form unter der gestaltenden Hand und löst sich im Chaotischen auf. Soloepisoden, nomadisierende Ideenzüge und „göttliche Längen“ gewinnen dauerndes Heimatrecht und schädigen vornehmlich im charakteristischen 1. Satz die Einheitlichkeit. In den Durchführungsteilen wird mit Vorliebe thematisch fremdes Material herangetragen, sequenzartige Perioden in entlegeneren Tonarten wiederholt, und der Komponist stellt den thematischen Zusammenhang oft nur dadurch her, daß er inmitten der Durchführung das 2. Thema im parallelen Moll erscheinen läßt — so im 1. und 3. Konzert; im 2. tritt es erst in Dur (F) auf, um aber unmittelbar daran anschließend im gleichnamigen Moll zu erklingen.

Die Eingangstutti spiegeln die militärische Pracht des französischen Geigenkonzerts wider, wie sie seit der Revolution im Schwange war. Der marschmäßige, straff angezogene Rhythmus des 1. Themas inspiriert oft auch das 2., das Gesangsthema. Beide sind in der Regel schon im Eingangstutti vorgezeichnet, und wo gelegentlich ein 3. Thema erscheint, wird es gleichfalls vom Orchester vorweggenommen, oder es verbleibt als Reservat dem Solisten. Der freien Phantasiekadenz, von Mozart ins Klavierkonzert übernommen und von Hummel am Schluß der Ecksätze zur Regel erhoben, räumt Field keinen Platz ein.

Fields Konzerte sind lediglich das Produkt seiner Spielmanier und so auch von seinen Zeitgenossen bewertet worden.[1]) Musikgeschichtlich dem Zeit-

[1]) Vergl. die Rezension des 6. Konzerts am 17. 6. 1824 in der „Allg. musik. Zeit.“

alter der „Brillanz“ angehörend, gehen sie doch ihre eignen Wege, indem sie nicht so sehr das Strahlende, Tönende der Richtung unterstreichen, als in erster Linie auf Poesie, Schönheit und Ausdruck Gewicht legen. Sein Klaviersatz ist wie der Hummels und vieler anderer Zeitgenossen der melodisch-homophone, aber er erreicht nicht entfernt die pomphafte Pracht, den virtuosischen Glanz ihrer Konzeption. Ihn klar und flüssig darzustellen, setzt jahrelanges gediegenes Studium voraus. Der Spieler muß unbedingter Souverän seiner Finger sein und über einen großen, kantablen Ton verfügen.

Mit dem 1. Konzert trat Field bereits 1799 in London mit großem Erfolg auf (vergl. Biographie). Dort mag es auch bald darauf im Druck erschienen sein; im Breitkopf-Härtelschen Verlag erschien es erst 1815. — Seiner knappen Form, seiner gesunden, ursprünglichen Erfindung und nicht zuletzt seines dankbaren Mittelsatzes wegen gehörte es lange Zeit zu den bevorzugtesten Konzerten des Meisters. Der 1. Satz in Es hat nur drei Tutti und zwei Soloeinlagen. Das 1. Thema wird vom Solisten vollständig ignoriert, der in Form einer Improvisation beginnt, die er auf der Dominante ins jugendlich-tolle 2. Thema ausmünden läßt. Field scheint sich seines eindringlichen Reizes vollauf bewußt gewesen zu sein; denn er pflegt es mit vieler Liebe, verleiht ihm durch feinsinnige Antizipierung



erhöhten rhythmischen Reiz und ordnet alles andere gleichsam als gelegentliche Zutat ihm unter.

Der 2. Satz ist ein Verwandlungsstück feinsten

Kalibers. Mit wieviel Geschmack und Delikatesse hier der 17jährige Meister ein air écossais dreimal variiert, ist geradezu staunenswert und allein schon beweiskräftig für die Fülle und Vielfältigkeit seiner Phantasie. Ein schmerzlich-süßer, heimwehkranker Zug — durch Fields Koloraturen wesentlich noch verstärkt — durchweht dieses Liedchen und lädt verlockend zu wonnigem Verweilen ein. Ist man ihm erst glücklich entronnen, hat man zuletzt im Rondo reichliche Gelegenheit, Fields unverwüstlichen Humor, seine köstliche Einfalt und Natürlichkeit kennen zu lernen. Gesund ist seine Melodik und unmittelbar empfunden, aber dem Rondo haftet doch auch ein Stück alten Geistes an. Clementi hatte ja wohl das Protektorat für das Gelingen des Konzerts — wiewohl selbst darin nicht tätig — übernommen und wohlmeinend gesorgt, daß der junge Aar nicht allzukühn die Flügel entfaltete.

Ganz anders hingegen gerät Field das 2. Konzert in As, vermutlich in den ersten Jahren seines Petersburger Aufenthaltes komponiert,[1]) bei Breitkopf & Härtel gleichzeitig mit dem 3. und 4. erst 1816 erschienen. Sein 1. Satz ist durch und durch von romantischem Geiste durchtränkt und kommt auch technisch der brillanten Richtung ziemlich weit entgegen. Wild einherbrausende Passagen — oft drei und mehr Oktaven bespielend — und langgedehnte Phrasen und Perioden in virtuosisch-glänzendem Talar gewinnen nachdrückliche Bedeutung und

---

[1]) M. Unger teilt mir einen Brief Clementis an Collard mit, der mich in meiner Mutmaßung wesentlich noch bestärkt:

„Vienna April the 22d 1807.

Dear Collard.

Has Field sent you the Concerto, the Quintett and some thing more, as I had agreed with him for his grand piano? If not pray write by Faveryear to him. He is a lazy dog . . .“

weisen deutlich auf Hummel als geistigen Vater hin, der Field ja von Wien her bekannt und vertraut war. Diese mehr fingerbildenden Eigenschaften und eine auch heute noch nicht ganz verblaßte Melodik sind es namentlich, die dieses Konzert vor frühem Tod bewahrt und ihm in Künstler- und Konservatoristenkreisen bis in unsere Zeit hinein eine dankbare Beachtung gesichert haben. Gehörte es doch auch — wie Mikuli berichtet — zu Chopins Lieblingen, weil hier wohl der Pole verwandte Saiten erklingen hörte.

Der 1. Satz ist regulär gebaut: vier Tutti umrahmen drei Soli. Das Themenmaterial wird um ein drittes bereichert, dessen figurierte Molltransposition ausgesprochen Chopinsches Gepräge trägt:



Auch zu Anfang des zweiten Solos wird man an Chopin erinnert. In der Durchführung erscheint — echt romantisch — zum erstenmal eine Mondscheinepisode in H, von Streichern in duftigem Tremolo begleitet. Besondere Beachtung verdienen auch die zahlreichen enharmonischen Verknüpfungen, die von nun an dauerndes Heimatrecht erlangen. — Der erste Satz ist der beste und läßt den zweiten, ein veraltetes, farbloses Nokturne, weit hinter sich. Im Rondo rafft sich der Komponist noch einmal auf. Alles, was seiner Palette an Geist, Witz, Grazie und Anmut zu Gebote steht, wird aufgetragen zu einem allerliebsten musikalischen Rokoko. Überreich strömt hier das Melos aus dem Vollen, zu-

weilen von feingeschwungenen Girlanden wundersam umrankt, und sprengt gewaltsam die Form, die Maßhalten zur Pflicht machen will.

Subjektiver als im zweiten Konzert zeigt Field sich im nächstfolgenden, Clementi gewidmeten. Seine Passagen und Läuferkonstruktionen bevorzugen kleinere Bögen und Linien und prägen dadurch die Fieldsche Schreibweise entschiedener aus. Das Konzert hat nur zwei Sätze, beide in Es. Wenn dem Rezensenten des gleichfalls nur zweisätzigen 7. Konzertes (im 37. Bd. der Allg. musik. Zeit., S. 525) Recht werden soll, liegt der tiefere Grund hierzu in Fields Erkenntnis der Schwierigkeit, im Adagio die reproduktive Darstellung der Inspiration anzupassen.[1]) — Aus dem 1. Satz klingt militärische Pracht- und Marschmusik, die am besten hier durch den selbstbewußten, fanfarisch-schmetternden Einsatz des Solisten veranschaulicht wird:



Das Konzert ist eine wahre Fundgrube rhythmischer Feinheiten. Gleichzeitig erklingen 2 gegen 3, 4 gegen 9, 13 und 17 Noten. Geistreiche Antizipationen wie:

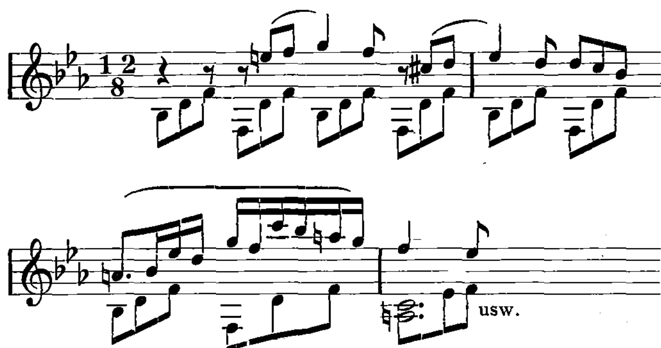
[1]) Der betr. Passus lautet:

„So überaus reizend Field zu seiner Zeit auch die Adagios vortrug, mit einem Zauber, der sich nicht wohl beschreiben läßt, so war er doch mit diesen Sätzen für das Pianoforte, im Vergleich mit andern Instrumenten, nicht immer zufrieden. Er hat oft gesagt: Der erste, der für das Pianoforte ein Adagio schrieb, war ein Narr (c'était un fou)."

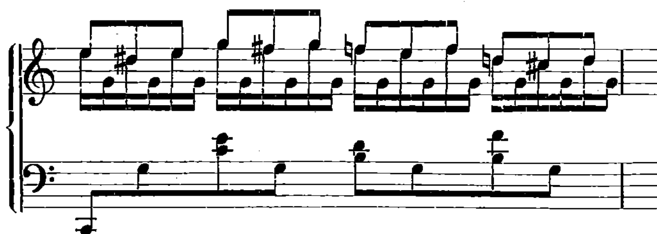


gewinnen breiteren Spielraum und sprechen für das genialische, rhythmische Einfühlen ihres Schöpfers. — Im Rondo ist Field wie immer unübertrefflich. Der gesunde Fonds melodischer Erfindung, die geistreichen und witzigen Einfälle beweisen von neuem, wie sehr er hier zu Hause war.

Das 4. Konzert, wiederum in Es, seiner Lieblingstonart, ist mir persönlich das liebste. Tiefempfundene Musik und stark Fieldsche Subjektivität gibt's namentlich im 1. Satz, wo sich der Komponist wiederum eines 3. Themas



bedient, das nur allzu getreulich in K. G. Reißigers Ouvertüre zur „Felsenmühle" kopiert wird. Rhythmisch besteht der Satz aus einem gegenseitigen Platzmachen des $^4/_4$- und $^{12}/_8$-Taktes. Die Orchestertutti sind sämtlich im militärischen $^4/_4$-Takt gehalten, der Solist hingegen bevorzugt die andere Taktart. Einmal werden von ihm beide Rhythmen gleichzeitig zu Gehör gebracht:



— ein Zug, den wiederum Chopin aufgegriffen und zu noch kunstvolleren Wirkungen gesteigert hat.

Der Mittelsatz des Konzerts, ein Siziliano in g, ist religiösen Inhalts. Fromme Einfalt und kindliches Vertrauen zum Göttlichen, Erhabenen ist es, was aus diesen so reinen Zeilen zu uns spricht und selbst den Verstocktesten für eine Weile sanft zu rühren, dem Weltgeist näher zu bringen vermag.

Frischer, fröhlicher Lebensmut herrscht zuletzt noch im Rondo, dimensional allem Bisherigen dieser Art weit überlegen (in der 2. Auflage nimmt es 16 Seiten in Anspruch). Leider aber hält sich der Satz nicht auf der Höhe seiner beiden Vorgänger und greift oft genug zu banalen, billigen Dutzendmelodien.

Mit dem 5. Konzert in C — „l'incendie par l'orage" überschrieben und vielleicht durch Steibelts Gewitterkonzert (Nr. 3) inspiriert — trägt Field dem Geschmack seinerzeit Rechnung. Seinen Titel führt es auf einen Zwischensatz im zweiten Solo des 1. Teiles zurück. Der Sturm (l'orage) wird dort durch rollende, die dunklereren Lagen des Instruments bevorzugende Triolen musikalisch dargestellt; und um eine noch drastischere Wirkung zu erzielen („parce qu'un seul Pianoforte serait trop faible pour exprimer l'orage"), macht Field bei vollem Orchester die Mitwirkung eines zweiten Klaviers verbindlich.

Ein stimmungsvolles Adagio von nur wenig Takten leitet als zweiter Satz unmittelbar zum

reizvollen, graziösen Rondo über, in welchem Mozart noch einmal lebendig wird. Ganz köstlich wirken gegen Ende die schnurrigen, putzigen Dudelsackbässe, die Field mit Vorliebe verwendet.

Das Konzert erschien 1817 und ist das erste im $^3/_4$-Takt geschriebene. An technischer Schwierigkeit übertrifft es alles Vorausgegangene von Field. In akkordischen Trillern und Triolen wie



wird Liszt und der Moderne vorgearbeitet.

Das nun folgende 6. Konzert in C — 1823 erschienen — wurde allgemein für das schönste gehalten. Es ist wiederum auf Festesglanz und pomphafte Grandezza abgestimmt und erreicht in dem weihevollen Schluß des 1. Satzes einen gradezu monumentalen Höhepunkt.

Ein Larghetto in E, anmutig träumend und in der Melodie mit Fieldischer Innigkeit und Überschwenglichkeit reizvoll variiert, wird in wirkungsvollen Kontrast zum 1. Satz gebracht. Als Nr. 6 fand es in der neuen Petersschen Ausgabe Fieldscher Nokturnen Aufnahme und steht dort in F.

Den Beschluß bildet ein höchst originelles, bizarres Rondo, das sich gleich durch das Thema als solches ankündigt. Die Knappheit der Form hat es vor vielen seinesgleichen voraus und wirkt dadurch noch eindringlicher, bestimmter.

Von allen Konzerten Fields ist das sechste unstreitig das schwerste. Nur ausgebildete, fertige Hände werden seinen Inhalt restlos erschöpfen; denn es wandelt nicht immer in klaviermäßigen

Bahnen. Der Violintechnik sind Stellen wie folgende entlehnt:





Weite Spannungen



und Figuren wie:



deuten auf die Sprache hin, die Chopin geläufig ist.

Es läßt sich unschwer erkennen, daß Field sich in seinen letzten Konzerten mehr und mehr der Lösung klaviertechnischer Probleme zuwandte, um darüber in gleichem Maße die Form, die konsequente Anordnung und Durchführung des Thematischen zu vernachlässigen. So hat z. B. der 1. Satz seines 7. Konzertes ausgesprochen improvisatorischen Charakter, und man wird vergebens darin nach einem logischen Gedankengang suchen. Der Satz steht in c und verläuft im $^3/_4$-Takt. Er verkörpert noch einmal — und dies überaus charakteristisch — die Fieldsche Schreibart in der Melodik sowohl, wie in den mosaikartigen Perioden und kleinwelligen Passagen; er erbringt noch einmal glänzend den

Beweis, wie weit der Stil eines Meisters das Ergebnis seiner Spielart sein kann. Bravour steckt wohl darin, aber sie taugt nicht zum Prahlen, sondern zu solidem Vortrag. In den gewaltigen Dreiklang- und Septakkordbrechungen der Episode in G — von R. Schumann als „Mondschein-Nokturne" bezeichnet — schaut Field gleichsam prophetisch ins geheimnisvolle Land Chopinscher Arpeggiandokunst.

Das Rondo in C, der zweite und letzte Satz, umfaßt 18 Seiten, übertrifft also an Länge noch das des 4. Konzerts. Es hat Walzerrhythmus und ist auffallend dünn und leicht geschrieben. Dübück hielt ihm dies nach seiner Rückkehr aus Italien gelegentlich einmal vor, bekam aber von Field zur Antwort:

„Je ne suis plus en âge de faire des arlequinages."

Trotz alledem hat der Satz sehr viel Anziehendes und Pikantes und ist reich an Urwüchsigkeit, harmonischer und rhythmischer Schönheit.[1])

Es sei noch bemerkt, daß kein Geringerer als R. Schumann dieses Konzert bei seinem Erscheinen (1835) in der „Neuen Zeitschrift für Musik" in hochklingenden Worten gefeiert hat. (Vergl. seine „Gesammelten Schriften", 1. Bd., S. 180.)

Ich wende mich nun zu den Nokturnen, dem bedeutsamsten Teil der Fieldschen Produktive. Die 3 ersten erschienen 1814 bei Peters und erregten viel Aufsehen, die späteren kamen in längeren Zwischen-

[1]) Der Verfasser eines Aufsatzes — betitelt „Repertorium für ältere und neuere Tonkunst (Field, Cramer und Tomaschek)" und in der „Allg. mus. Ztg." im Februar 1873 erschienen — spricht nicht mit Unrecht bei diesem Satz von „einer gewissen saloppen Laune, von funkelndem Esprit und schäumendem Champagner", dem Field ja so gern und eifrig zugesprochen.

räumen in den darauffolgenden Jahren wohl sämtlich noch zu Lebzeiten Fields heraus. Ihre Zahl beträgt insgesamt 18, einschließlich der dem 6. und 7. Konzert entlehnten Nummern 6 und 12 und des in der Petersschen Sammlung fehlenden Troubadour-Nokturnes. Wievielen unter ihnen Field selbst diesen Namen beigelegt hat, ließe sich nur an der Hand der Autographen feststellen, deren Verbleib ich mit Ausnahme des 14., in der Kgl. Bibliothek zu Berlin liegenden, zurzeit nicht nachweisen kann.[1]) In den ersten Auflagen war die Bezeichnung „Romance“ und „Pastorale“ ebenso gebräuchlich und häufig.

Von den vielen Ausgaben Fieldscher Nokturnen ist die Schuberthsche am berühmtesten. Fr. Liszt hat sie revidiert und mit einer Vorrede versehen. Außer diesem gab K. Reinecke neun Nummern bei Breitkopf & Härtel, A. Holländer fünf Nummern bei Schlesinger und Sarah Heinze drei Nummern, „als Vorstudien zu den Nokturnen von Chopin frei bearbeitet“, heraus. Die letztere Bearbeitung nennt Eschmann in seinem „Wegweiser durch die Klavierliteratur“ mit Recht eine Verballhornisierung der Fieldschen Originale.

Das Nokturne ist diejenige Kunstgattung, in welcher Field selbst schöpferisch war und wegweisend für alle nachfolgenden Leistungen, die unter dem Namen „Moments musicals, Impromptus, Lieder ohne Worte, Novelletten, Balladen, Lyrische Stücke usw. erschienen; diejenige Gattung, zu der es großer kontrapunktischer Künste nicht bedarf, die es dem Tondichter überläßt, nach Willkür die Form sich

---

[1]) Das Titelblatt des 14. Nokturnes trägt folgenden Vermerk von der Hand Fields:

„XIVme Nocturne pour le Pianoforte compose e dedié à la Princesse Galazin par J. Field.“

zu schaffen, sein Melos blühen und träumen zu lassen. Hier war Field vollkommen zu Hause. Fast 100 Jahre sind seit dem Erscheinen der ersten Nokturnen verstrichen, „und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivität? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns rührt wie ein feuchter, zärtlicher Blick, die uns wiegt, wie das sanfte, gleichmäßige Schaukeln eines Kahns, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, daß man um ihren Rand das leise Geflüster ersterbender Küsse zu vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonien der Äolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst." (Fr. Liszt.)

Field fand in Chopin einen genialen Nachfolger, der zur reifsten Vollendung brachte, was er so vielsagend begonnen. In beiden spiegelt sich recht eigentlich die ganze Lebensgeschichte der neugeborenen Gattung, in Field Kindheit und Jugend, in Chopin Blütezeit und Ende. Fields Sprache ist die des Kindes: süß, wonnig und keusch; Chopin spricht in tiefbewegten, schmerzlichen Tönen von den mannigfachen Schicksalsschlägen des menschlichen Lebens, von Krankheit, Tod und von Verklärung. Nur selten rückt der Ausdruck bei Field wie im Nokturne in Es (Nr. 11 der Petersschen Ausgabe) zuweilen in die Nähe Chopinscher Morbidezza, nur selten erreicht sein Schacht Chopinsche Tiefgründigkeit. Bleiben wir beim Bilde! Ein Kind drückt sich einfacher und naiver aus, als es das Alter zu tun pflegt. So sind auch Fields Ausdrucks-

mittel bescheidener und anspruchsloser als die Chopins. Die Triole genügt ihm in den meisten Fällen zur Begleitung seiner melodischen Gedanken. Keine Komplikationen und wesentlichen Besonderheiten stören ihre fast klassische Ebenmäßigkeit. Alles steht so natürlich und selbstverständlich, als müßte es nur so sein.

Selbst die reichliche Verwendung ornamentaler Formen — Fields wie auch Chopins Spezialität — wird nie zur Manier, zur bloßen Spielerei, sie ist ihm geradezu ein Bedürfnis und der zuverlässige Gradmesser seines warmen und überschwenglichen Gefühls, das sich — wie Liszt so treffend bemerkt — darin gefällt, unendlich viele Darstellungen zu finden. — Seine Melismen und Fioorituren bevorzugen einfache, diatonische Bildung und sind oft von bezaubernder Süße. An schillerndem Glanz und vornehmer Grazie können sie sich mit denen Fr. Chopins nicht messen, der lieber zu kunstvolleren chromatischen Tonfolgen, eigentümlich melodischen Intervallschritten, seltsamen Um- und Ausbiegungen greift.

Daß Chopin der Ausdrucksreichere, Überschwenglichere ist, darauf hatte ja schon Rellstab in drastischer Weise hingewiesen (vergl. S. 62). Mir kommt es noch darauf an, seine Behauptung an einer Reihe analoger Beispiele zu veranschaulichen und zu bekräftigen. W. von Lenz hatte in seinem Buch „Die großen Pianofortevirtuosen unserer Zeit“ einmal Chopins Nokturne in Es, Op. 9, Nr. 2, „einen veredelten, auf interessantere Bässe gepfropften Field“ genannt. Nicht mit Unrecht! Seine Ähnlichkeit mit dem ersten Nokturne von Field ist stark evident. Sie äußert sich nicht nur in der gleichen Taktart ($^{12}/_{8}$) und Anlage, sondern auch

in der melodischen Linie, den Koden und einigen fast kongruenten Figuren. Man vergleiche nur Fields Koda:



mit der Chopins:



So seufzt Field:



— so Chopin:



Im vierten Nokturne verziert Field die einfachen Noten:



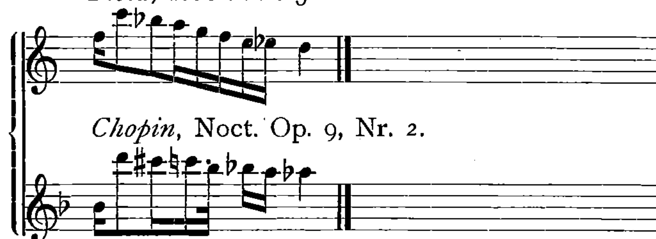
Chopin behängt die seinigen im Nokturne Op. 62, Nr. 1 reichlicher:



Chromatische und rhythmische Figuren

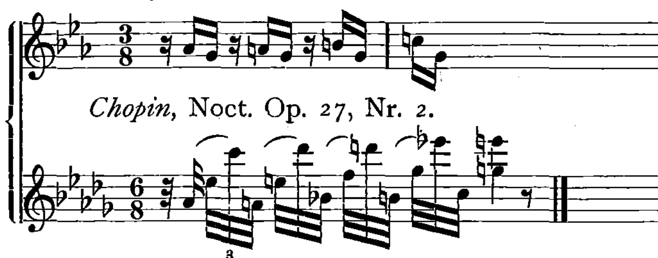




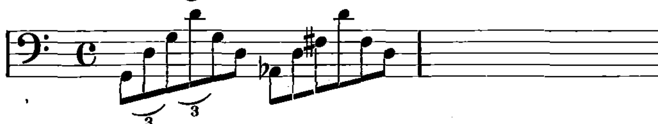


stimmen bei beiden auffallend überein; andere wieder erscheinen bei Chopin stark maniriert:

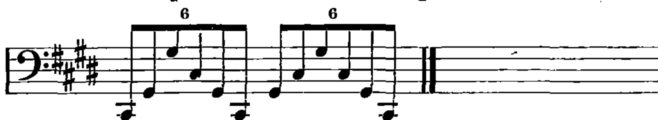
Field, Noct. Nr. 2.



die Ähnlichkeit überträgt sich manchmal auch auf die Baßführung. Fields Bässe im 14. Nokturne



erwidert Chopin im Nokturne Op. 27, Nr. 1 mit:



Frappante Chopin-Anklänge, wie dieser aus dem 17. Nokturne:



laufen Field gelegentlich auch unter.

Trotz alledem aber bleibt Chopins Nokturnen Eignes genug, daß man zu weit gehen würde,

wollte man von mehr als einer Anregung durch Field sprechen. Denen Fields sind sie nicht nur an wohllautender, vornehmer Melodik, an harmonischer und rhythmischer Feinheit weit überlegen, sondern vor allem auch an seelischem Gehalt, der oft bei Chopin die letzten Stufen des Ausdrucks erklimmt. Chopin läßt zuweilen die Stimmung blitzartig ins Extreme umschlagen, verwandelt düstern Schmerz in helle, himmlische Freude, stille Resignation in wilde, ekstatische Leidenschaft, — Fields seelische Emanationen verlaufen gleichförmiger und bleiben stets in einer gemäßigten Zone.

Wie wenn das Leben gleich einem Schatten spurlos an ihm vorübergegangen wäre, so völlig kindlich, so glücklich und behaglich zeigt sich des Meisters Seele in den Nokturnen, welche die Nummern 1, 5, 6, 9, 14 und 15 tragen. Es ist — wie Liszt sagt — die Entfaltung eines Glückes, welches ohne Mühe errungen und wonnig genossen worden.

Um einen Grad tiefer noch, von Wohllaut gesättigter sind die beiden auch heute noch hoch geschätzten in A, das vierte und achte Nokturne.[1]) Wie hier die glücklichste melodische Erfindung mit der ausgesuchtesten harmonischen verknüpft und zuweilen von duftigen Läufern und Figuren — bald sanft anschwellend, bald traumhaft sich verflüchtend — durchbrochen und umschlungen wird, ist schier unvergleichlich. So mögen auch Wesen sprechen und singen, die nicht von dieser Welt sind, die jene glückseligen Gefilde kennen, wo Friede und Freude

---

[1]) A. Reisenauer hatte noch im Winter 1906/07 ein Nokturne in A von Field in das Programm seiner Leipziger und Berliner Klavierabende aufgenommen. (Vergl. die „Erinnerungen an A. Reisenauer“ von Josefine Gräfin Schwerin.)

wohnen, wo alle die Klarheit des Himmels, die gleiche göttliche Liebe umfängt.

Das Gesagte gilt auch von dem langgesponnenen 17. Nokturne, nur daß hier der Meister in der figurativen Ausschmückung sich allzu verschwenderisch erweist.

Seltsam und eigentümlich genug berührt mich das 7. Nachtstück: Eine Berceuse für traute, müde Kinderaugen im heimlichen und stillen Gemach. Nur weiche, fließende Hände dürfen diese zarten Klänge der Äolsharfe beleben; denn sie vertragen ebensowenig wie Chopins süß-duftendes Schlummerlied grellere Farben und müssen im dämmernden Halbdunkel gespielt und geträumt werden. Viel Seelenschönheit steckt darin, viel einsame Monotonie, die uns noch lange danach im Ohre liegt.

Das dritte Nokturne ist mehr religiös gehalten, wie das Gebet einer frommen, zufriedenen Seele, die unter blühender Linde beim Bild der heiligen Gottesmutter in Andacht versunken. Überschwenglich strömt's ihr aus voller Brust, und laue Winde kommen und säuseln leise im Baum der blühenden Linde.

Zuweilen auch werden die Tinten dunkler, tönt seine Leyer in schwermütigen, melancholischen Akkorden (13. Nokturne), oder sie malt in düstern Farben leise klagend den Schmerz der Liebenden, die der anbrechende Morgen — wie weiland Hero und Leander — aus seligem Vergessen weckt. (Nokturne 2, 10 und 11.)

Field war, ebenso wie Chopin, selber der unvergleichlichste Interpret seiner Nokturnen. Das Traumhafte, Dämmernde, das Schluchzen und Sehnen, das ihre Poesien bald mehr, bald weniger durchzieht, fand seinen letztmöglichen Ausdruck in ihrer Re-

produktion. Schumann hat einmal (im 1. Bd. seiner Gesammelten Schriften, S. 233) ihre Wesensverwandtschaft in der ihm eigenen Weise angedeutet:

„Eine neue Generation wächst indes heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel, und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne — ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland."

Es bleibt uns nun noch eine kleine Zahl von Werken übrig, die, als zu den besseren gehörig, eine nachdrückliche Erwähnung verdienen. Der Rest ist von sekundärer Bedeutung.

Zu dem Besten mit, was wir überhaupt von Field besitzen, sind ohne Zweifel die beiden Divertissements zu zählen. Das erste — „Midi" betitelt und so auch in der Petersschen Ausgabe der Nokturnen als Nr. 18 zu finden — wird heute noch gern gespielt;[1]) denn die heitere Sonne der Muse Fields steht hier im „Mittag" und zeigt reiner denn je die fromme Einfalt, die Keuschheit und Kindlichkeit seiner edlen Dichterseele. Das Divertissement ist lediglich ein Rondo aus E mit Begleitung des Streichquintetts (zwei Violinen, Viola und Violoncello).

Das zweite Divertissement in A hat zwei Sätze, Pastorale und Rondo. Das Pastorale ist mit dem achten Nokturne bei Peters identisch und früher besprochen, das Rondo ist eine allerliebste Kleinigkeit, redselig und geschwätzig.

---

[1]) Es gehörte im Winter 1906/07 gleichfalls zum Repertoire A. Reisenauers.

Besondere Beachtung verdienen auch das gleichfalls von Streichern unterstützte Rondo in As und das Klavierquintett. Die Begleitung (zwei Violinen, Viola und Violoncello) ist selbst bei dem Quintett nach bekanntem Muster zugeschnitten und fakultativ. Sein musikalischer Gehalt ist lyrisch und hochpoetisch.

Unter den nun noch ausstehenden Sachen für Klavier allein halte ich das Rondo écossais und die Phantasie über ein Air von Martini „Ma Zétulbé“ musikalisch für am wertvollsten. Sie hielten sich auch lange in der Gunst des klavierspielenden Publikums.

Auch die beiden Airs russes, die in B und die vierhändige in a, sowie die Chanson russe in d, die Nouvelle Fantasie „Ah quel dommage“, die vierhändige Grande Valse (A) und die Polonaise in Es — von Reinecke bearbeitet — waren bevorzugte Vortragsstücke, wiewohl ihr musikalischer Gehalt meist recht dürftig ist.

Dies gilt auch von der Kavatine „Reviens, Reviens“, einem Salonstück trivialster Art. Einige Airs variés (Deux airs en Rondeau, Air du bon roi Henri IV. und Since then I'm doomd) sind höchst unbedeutend und erwecken weder im Thema noch in den Variationen tieferes Interesse; andere wieder — darunter das Troubadur-Nokturne und die zu Ehren des siegreichen Generals von Wittgenstein komponierte „Marche triomphale“ — sind mir nur aus Anzeigen bekannt. Wir finden sie alle im chronologischen Verzeichnis vermerkt. Außerdem schrieb Field noch drei Etuden, zwei Tonleiter- und eine Trillerstudie (Exercice, Nouvel Exercice und Exercice nouveau) und 3 Lieder (2 Gesänge nach Petrarka und Piedemonte, denen das 1. und 5. Nok-

turne zugrunde gelegt wird, und ein Duett „The Maid of Valdorno“ mit Worten von W. F. Collard).

Fassen wir, am Schluß unserer Arbeit angelangt, noch einmal die wesentlichsten Merkmale im Fieldschen Schaffen kurz zusammen!

Als Schüler M. Clementis übernimmt er dessen Klavierstil, den er getreulich durchs ganze Leben verwahrt, nicht ohne ihn durch neue Bausteine, die er an ihn heranträgt, weiter auszubauen. Durch eigentümlich koloristische, dynamische und rhythmische Elemente, denen wir schon in seinen ersten Werken begegnen, legitimiert er sich als Vertreter der neuen, romantischen Richtung. Die symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, sowie die orchestrale Technik ging ihm fast gänzlich ab. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt im Nokturne, einer Gattung, in welcher seine ausgesprochen lyrische Natur sich am freiesten entfalten konnte. Er hat nicht nur den Typ geschaffen, sondern auch Beispiele dazu geliefert, die sich noch heute als lebensfähig erweisen und, weil sie eine besondere Phase seelischen Geschehens behandeln, durch Chopins Nokturnen keineswegs antiquiert sind.

Anhang I.

Porträts von John Field.

Im 1. Kapitel unserer Biographie habe ich bereits auf ein Jugendbildnis von Field hingewiesen, das Janoty auf seinem Parnaß reproduziert hat. Wir sehen ihn dort auf einer Plakette an der Seite Clementis dargestellt.

Über Porträts von Field aus späteren Jahren kann ich folgende Angaben machen:

Im Jahre 1852 erscheint eine Lithographie im Folioformat nach einem unbekannten Vorwurf und mit einem Faksimile seiner Namensunterschrift versehen. Die treuherzigen, milden Augen, die edel gebogene Nase und die vornehm geschwungenen Augenbrauen, die hier aufs deutlichste hervortreten, lassen ohne weiteres auf die Zartheit seiner Dichterseele schließen. (Die Lithographie ist das Werk van Dohlens und erschien im Musikverlag bei Bernhard in Petersburg.)

Eine Photographie nach einem unbekannten Original rührt von dem Petersburger Photographen Lorenkovitch her. Ich bin ihr bei meinen Nachforschungen wiederholt begegnet. Sie stellt den alternden, degenerierten Field dar. (Ich vermute, daß die bei „Breitkopf & Härtel“ erschienene Lithographie von Engelbach danach angefertigt ist.)

Eine Lithographie im großen Folioformat gibt uns in den 20er Jahren G. Hippius. Eine weitere Photographie Fields (Halbprofil), nach einem Original von E. Hader, erschien im Verlag von S. Williams, Berlin.

Zwei andere Porträts werden im „Diktionär russischer Gravüren“ von Rovinsky reproduziert, das eine nach einer Profildarstellung in Art einer Kreidezeichnung von dem berühmten russischen Maler Kiprensky, das andere (Halbprofil) nach einem Gemälde von Karl Jerchen, nach der Natur gemalt. (Ein Stahlstich von K. Mayer, Nürnberg, erschien bei Schuberth und Niemeyer in Hamburg.)

Schließlich sei noch eine Kreidezeichnung, Field am Klavier darstellend, erwähnt, die auf der historischen Gemäldeausstellung in Petersburg 1905 ausgestellt war. Sie ist „Rill“ signiert und gehört Herrn Vorontsoff in Odessa.

Anhang II.

Ein Bärentanz (angeblich von J. Field).

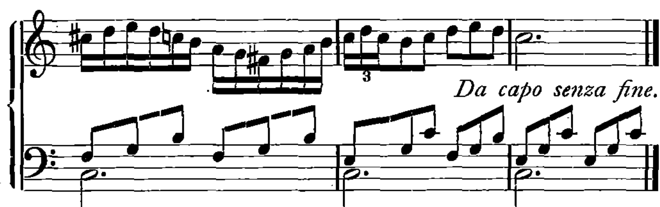



3


1.
2.






3
Da capo senza fine.

Vorstehende Komposition, die mir der in Leipzig lebende polnische Komponist Fr. Brzeziński als angeblich von *Field* freundlichst mitgeteilt hat, wird hier zum erstenmal abgedruckt. Als Enkel der im Jahre 1800 in Warschau geborenen und durch die Komposition des zum polnischen Nationalliede erhobenen „Nie spuszczaj nas" („Verlaß mich nicht") bekannt gewordenen Philippine Brzezińska, wurde sie ihm von dieser, einer langjährigen Schülerin Ch. Mayers, vermittelt. Über die Entstehung dieses Tanzes teilt mir Fr. Brzeziński folgendes mit:

Eines Tages gab ein russischer Bärenführer mit seinen Trabanten vor Fields Wohnung — in Petersburg oder in Moskau — Vorstellung und suchte seine Bären nach den monotonen Klängen seiner Flöte in tanzende Bewegung zu versetzen. Field sah dem Schauspiel vom Fenster aus zu; und da ihm die Weise des Führers zu schläfrig erschien, griff er nach Mayers Erzählung selbst zu seiner Flöte und brachte die Bären durch den hier wiedergegebenen Tanz in lebhaftere Stimmung. Philippine Brzezińska nannte das Stück „Niedźwiadki" („Kleine Bären"). — Für die Echtheit der überlieferten Komposition spricht auch der Umstand, daß sich im Rondo des 5. Konzertes von Field ein Passus befindet, der mit dem Mittelsatz des Tanzes fast notengetreu übereinstimmt.

Chronologisches Verzeichnis der Werke J. Fields.

Datum	Titel, Widmung und Hinweis	Verleger
1802 (?)	Op. 1, Trois Sonates pour le pianoforte, dediées à Monsieur Clementi.	Clementi & Co. (London).
1803, April	Dieselben.	Erard (Paris).
?	Go to the Devil, with Variat. for the Pianforte.	Clementi & Co.
?	Since then I'm doom'd, Rondo with Variat.	Clementi & Co.
?	Slaves Dances, Rondo with Variat.	Clementi & Co.
?	Del Caro's Hornpipe, with Variat.	Broderip (London).
1812	Marche triomphale, composée pour Forte-Piano en honneur des victoires de Général comte de Witgenstein.	Dalmas (St. Petersburg).
	Premier Divertissement p. l. P. avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse (ad libitum).	Breitkopf & Härtel.
1812, Juli	Air russe varié p. l. P. à 4 m. et dedié aux Demoiselles Irène et Agathe de Poltarazki par J. D. Field und	Kühnel (Leipzig).
	Fantaisie p. l. P. sur le motif du Rondeau „Guarda mi un poco dal capo al p." ou „Ma Zétulbé", dédiée à Mlle. Anne d'Ouchakoff.	
1814	Romance p. l. P. (9. Nokturne der neuen Petersschen Ausgabe.)	Breitkopf & Härtel.
1814, Novbr.	Trois Nocturnes p. l. P. (Die Reihenfolge stimmt mit der der drei ersten Nokt. der neuen Petersschen Ausgabe überein) und	Peters.
	Sonate p. l. P., dediée à Mlle. Alexandrine de Nekloudoff.	
1814, Dezbr.	Rondo écossais (Speed the plough).	Peters.
1815	Deux Airs en Rondeau p. l. P.	Breitkopf & Härtel.
1815, Aug.	Grande Valse à 4 m. p. l. P. dediée à Mlle. d'Effimovitch.	Peters.
	Air du bon roi Henri IV. avec accompagnement du pianoforte varié et chanté sur le théâtre du Grandopera de Paris avec des paroles improvisées à la gloire d'Alexandre I., autocrate et Empereur de toutes les Russies.	Peters.
1816	Premier Concerto p. l. P. avec accompagnement de grand Orchestre.	Breitkopf & Härtel.
	Second Concerto p. l. P. avec accompagnement de grand Orchestre, dediée à Mlle. Irene Poltaraski.	Breitkopf & Härtel.

	Troisième Concerto p. l. P., dedié à Monsieur M. Clementi.	Breitkopf & Härtel.
	Quatrième Concerto p. l. P. avec accompagnement de grand Orchestre.	Breitkopf & Härtel.
	Quintetto p. l. P., 2 Violons, Viola et Violoncelle, dedié au Prince Pierre Havanski.	Breitkopf & Härtel.
	Nouvelle Fantaisie p. l. P. sur le motif de la Polonaise „Ah quelle dommage“.	Breitkopf & Härtel.
	Exercice p. l. P. modulé dans tous les tons majeurs et mineurs.	Breitkopf & Härtel.
?	Exercice nouveau p. l. P.	Peters.
?	Nouvel Exercice p. l. P., dedié à Monsieur Rheinhardt.	Probst (Leipzig).
1817	Cinquième Concerto ou „L'incendie par l'orage“ p. l. P. avec accompagnement de grand orchestre, dedié à Son Excellence Madame de Rosenkampf.	Breitkopf & Härtel.
	4. und 5. Nokturne (in A und B).	Breitkopf & Härtel.
1818	2. Divertissement p. l. P. avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncelle.	Breitkopf & Härtel.
	Polonaise (in Es) p. l. P.	Breitkopf & Härtel.
	Air russe (in B) p. l. P.	Breitkopf & Härtel.
1820	Rondo (in As) p. l. P. avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse.	Breitkopf & Härtel.
1821	Chanson russe, variée p. l. P. et dediée à Monsieur Lubowicki.	Breitkopf & Härtel.
	The Maid of Valdorno, a Duet for two Voices; the Words by W. F. Collard.	Clementi & Co.
1823	Sixième Concerto p. l. P. avec accompagnement de grand Orchestre, dedié à Monsieur A. de Krouschoff.	Breitkopf & Härtel.
?	7. Nokturne (in C) p. l. P.	Peters.
?	8. Nokturne (in e) p. l. P. (Nr. 10 der neuen Petersschen Ausgabe).	Peters.
?	11. Nokturne (in Es) p. l. P.	?
1828	2 Gesänge nach Petrarka und Piedemonte mit Begleitung des Pianoforte, den Fräulein Lise und Annette Schepeleff gewidmet.	Breitkopf & Härtel.
1835	12. und 13. Nokturne (in G und d).	Breitkopf & Härtel.
	Cavatine p. l. P. „Reviens, Reviens“.	Breitkopf & Härtel.
	Septième Concerto p. l. P. avec accompagnement de l'Orchestre ou avec Quatuor, ou pour Piano seul, dedié à Mlle. d'Albini et éxecuté à Paris par l'Auteur.	Breitkopf & Härtel. Meissonier (Paris). Lehnhold (Moskau) und Bernhard (Petersburg).
	14. bis 16. Nokturne (in C, C und F).	Breitkopf & Härtel.
	Troubadour-Nocturne p. l. P., dedié à Mlle. Catherine Moncanoff.	Cramer & Co. (London).
?	17. Nokturne.	?

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.

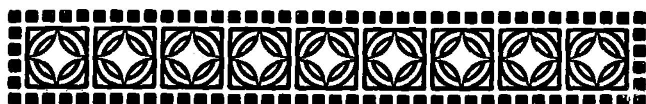
Von

Prof. Emil Krause.

Musikalisches Magazin, Heft 45.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1912



Die außerordentlich reiche Pflege der religiösen Vokalmusik in Kirche, Konzert, Schule und Haus, stützt sich zunächst auf die im steten Wachsen sich weiter vollziehende wahre Erkenntnis der Meisterwerke früherer Zeit und auf die rückhaltlose Hingabe, die den neueren und neuesten Schöpfungen von Bedeutung dargebracht wird.

Für die volle Würdigung der älteren Tonwerke haben nicht nur die in den 1830er Jahren begonnenen Neuausgaben derselben, sondern namentlich auch die Gründung der Bach- und Händelvereine erfolgreich gewirkt. Das 100jährige Todesjahr beider Heroen 1850 und 1859, das die Veranlassung zu dem Neudruck ihrer monumentalen Schöpfungen in Gesamtausgaben gegeben, war gleichzeitig der Impuls zu ähnlichen für die andern Klassiker ins Leben getretenen Unternehmungen. Für Bach entfaltete man zunächst eine besondere Rührigkeit, denn es folgte im Laufe der Zeit auch der Neudruck der Werke der Komponisten vor der Zeit „Bach", deren Zweck darin bestand, die prophetischen Hinweise, die diese Zeit vor Bach auf den großen Sebastian gegeben, mit voller Bestimmtheit darzulegen. Die glühende Begeisterung, die nicht nur die Historiker, vielmehr auch die Musiker von Bedeutung der Vor-Bachschen Zeit, wie dem Meister selbst darbrachten, fand einstimmige Rückwirkung auf alles, was die Zeit eines Palestrina,

Lasso, Schütz und andere wie die spätere, ausgehend von der Wiener Trias, in der Erkenntnis des Idealen gebracht.

Für die allgemeine Verbreitung der Schöpfungen Bachs haben die von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, ins Leben getretenen Bachvereine außerordentlich gewirkt. Heute ist ihre Zahl eine nicht unbeträchtliche und erstreckt sich bis 1911 auf Leipzig, Heidelberg, Göttingen, Posen, Wiesbaden, Köthen, Karlsruhe, Flensburg usw. In Königsberg ist der Bachverein mit einem Brahmsverein verbunden. Die schon in Hamburg 1855 von F. von Roda und G. Armbrust gegründete Bachgesellschaft, die von 1872—1898 unter A. Mehrkens stand, löste sich nach dessen Rücktritt wieder auf.

Für das Verständnis der Werke Händels vollzog sich die Erkenntnis trotz der durch Gervinus und Chrysander ins Leben gerufenen „Händelgesellschaft", die ebenfalls in Verbindung mit dem Neudruck der Veröffentlichung seiner gesamten Schöpfungen stand, eigentümlicherweise nicht in gleicher Rührigkeit. Eine solche trat erst in den 1870er und 1880er Jahren ein. Es wurde, und dies nicht mit Unrecht, behauptet, daß die ganze Musik, die ältere, sich auf die Zeit Bach und Händel, die neuere sich auf die Zeit Beethoven stützt. Dieser weite Gesichtspunkt ist auch heute noch der gleiche geblieben, und rechtfertigt die ernste Befürwortung dieser Koryphäen der Tonkunst.

Die Bearbeitung der älteren Werke, wie sie unerläßlich für deren stilvolle Wiedergabe ist, fand erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre maßgebend künstlerische Erledigung. Vielfach hatte schon früher dies wichtige Thema die Dirigenten naturgemäß zu eigenen Arbeiten angeregt, doch

wurden die meisten von ihnen irre geleitet durch das Bestreben, den Meisterwerken, deren Niederschrift in vielen Teilen nur skizzenhaft gegeben, Selbständiges aufnötigen zu müssen. Leider wurde aber hierbei nicht immer im Nachschaffen der Stilweise der Komponisten entsprochen, und so erschien manches ältere Werk mit modernem Aufputz. Ohne hier auf alle einzugehen, die, angefangen mit Mozart und J. Adam Hiller, sich der Bearbeitung mit mehr oder weniger künstlerischem Geschick hingegeben, sei nur bemerkt, daß in bezug auf Händel am meisten gesündigt wurde. Die Reform Chrysanders, die lange vorbereitet erst Ende der 1880er Jahre maßgebend für die künstlerische Ausführung Händels geworden, hat allen neueren Bearbeitern die zutreffenden Fingerzeige auch für die anderen Meister gegeben, und so steht jetzt überall der Bearbeiter auf der geforderten Höhe, um mitwirkend bei der, dem Original entsprechenden Ausführung des Kunstwerkes das Seine beitragen zu können. Die vom Verfasser 1900 in der Vierteljahrsschrift (Breitkopf & Härtel) veröffentlichte Statistik der Händel-Aufführungen nach Chrysander lehrt, daß von 1895 bis 1900 nacheinander 10 Werke Händels in dieser Bearbeitung der Chorliteratur neu geschenkt wurden. Von den in den fünf Jahren stattgefundenen Aufführungen (eine Deborah-Aufführung fand schon 1889 statt) fielen 19 auf den „Messias", sechs auf „Esther", sechs auf „Acis und Galatea", je vier auf „Herakles", „Israel in Ägypten" und „Judas Maccabäus", drei auf „Jubilate", zwei auf „Saul" und eine auf die „Cäcilien-Ode". Unter den 25 Städten, die sich durch die Aufführungen ehrten, steht Hamburg voran; ihm folgten mit sieben Leipzig, mit sechs Mainz, mit vier Augsburg, Barmen und Köln, mit

drei Bonn und Frankfurt a. M., mit zwei Bergedorf, Berlin, Düsseldorf, München und Wien. Je eine Aufführung erlebten Aachen, Basel, Cöthen, Crefeld, Dresden, Emden, Hanau, Heidelberg, Kiel, Nordhausen, Rotterdam und Stade. Um Erstaufführungen haben sich Hamburg, Augsburg, Köln, Leipzig und Mainz verdient gemacht. Bis Juni 1900 betrug die Gesamtzahl 63. Die weitere Statistik wird eine noch größere Gesamtzahl ergeben, nicht nur in bezug auf die größere Zeitdauer, sondern auch im Hinblick auf die reicher sich vollziehende Vorführung dieser einzig maßgebenden Bearbeitung, die sich nicht nur auf die genannten, vielmehr noch auf andere oratorische Werke Händels erstreckt.

Die neben der Vorführung der klassischen Werke überreiche Pflege der zeitgenössischen Komponisten konnte nur dazu beitragen, das Gesamtwerk, das die klassische Zeit gebracht, zu befestigen und im Hinblick hierauf die Stellung klarzulegen, die einzelne hervorragende, neuere Komponisten für sich beanspruchen.

Alle Bestrebungen, so vielseitig sich dieselben auch geltend machen, haben es jedoch noch nicht herbeigeführt, daß die Komponisten des 19. Jahrhunderts überall in der Befürwortung des gregorianischen Gesanges und des lutherischen Chorals (diesen beiden ältesten, auf volkstümlichen Boden erwachsenen Überlieferungen der katholischen und protestantischen Musik) das wahre Wesen der Kirchenmusik als Hauptprinzip gelten ließen. Außerordentlich viel ist für dieses Erkennen geschehen, aber unendlich viel ist noch für die Aufrechthaltung des kirchlichen Stils und dessen Pflege zu tun. Daß die Zeit von 1880 an in der Komposition nur verhältnismäßig wenig wirkliche Kirchenmusik brachte

und die moderne Richtung, wenn diese sich auf Früheres stützt, dabei oft divergierende Bahnen betritt, findet ihren Grund in der wesentlich verschiedenen religiösen Anschauung.

Von den vielen Ursachen, die das heute so wenig einheitliche Bild der verschiedenartigen religiösen Auffassung geben, sei nur auf eine der wesentlichsten hingewiesen. Unter diesen ist zunächst ein Hauptmoment des Verfalls der Liturgie im 19. Jahrhundert zu erblicken. Es ist eine unbestrittene Forderung, daß die Liturgie in ihrer Entwicklung im engen Konnex mit Kirche und Schule stehen soll. Datiert doch ihre Entwicklung von der Zeit, in der sich nach und nach die Figuralmusik von der Kantate schied. Durch letztere mußte sie jedoch an ihrer Selbständigkeit Einbuße erfahren. Heute nun fehlt es in der protestantischen Kirche noch bedenklich an liturgisch-musikalischen Seminaren. Auch dürfte, und dies ist nicht unwesentlich, die theologische Lehre an den Universitäten, in der den Studierenden nur verschwindend wenig über die Entwicklung und Weiterbildung der katholischen und protestantischen Kirchenmusik zur Erkenntnis gebracht wird, dazu beigetragen haben, daß die Liturgie auf weitere Abwege gekommen und daher eine Reorganisation dieser sehnlichst zu erhoffen ist. Höchst erfreulich diesen Mißständen gegenüber ist die Wiedererweckung der liturgischen Andachten aus der Zeit Bachs bei den deutschen Bachfesten, die von 1901 an in Berlin, Leipzig, Eisenach, Chemnitz und Duisburg abgehalten wurden. Wenn auch der Geistliche nicht Musiker von Profession sein kann, so sollte er doch in seiner Auffassung der kirchlichen Tonkunst soweit musikalisch gebildet sein, daß er das Rechte in der Kirchenmusik von

dem Unrichtigen zu unterscheiden vermag. Dies ist aber namentlich in der protestantischen Kirche nur in verhältnismäßig wenigen Fällen vorhanden, und so steht er oft im Konflikt mit dem eingehender unterrichteten Leiter des Kirchenchors. Höchst verdienstlich ist die Veröffentlichung R. von Liliencrons im Verein mit H. van Eyken einer „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres". Das vier Bände umfassende Werk, dessen letzter Teil 1905 erschien, stellt sich die Aufgabe, eine grundlegende Änderung im Chorgesang der evangelischen Kirche vorzuschlagen. Wie sich in der katholischen Kirche aus der Natur der Sache heraus, mit der Entwicklung einer organisch fest gefügten Liturgie, das Bedürfnis nach einer musikalischen Belebung der zum Kirchendienst gefügten Bibelsprache einstellen mußte, so hat auch Luther der neu gebildeten Liturgie in der evangelischen Kirche, einen Kirchengesang geschaffen. Indem er aber hierbei ein besonderes Gewicht auf das dem Volke durch das Volkslied nahestehende Kirchenlied legte und namentlich in Dorfgemeinden mit einfacheren Formen dem Kirchenlied liturgischen Charakter erteilte, verdrängte Luther hier den eigentlichen liturgischen Gesang. An die Stelle der Texte des „De tempore", d. h. der auf den jeweiligen Kirchentag fallenden Bibeltexte der Liturgie, traten nun die Kirchenlieder. Diese fehlten dann auch nicht in größeren Kirchen mit reicheren Formen, wo sich aber wieder ein mehr liturgischer Kirchendienst entfaltete. Während sich bei dieser Buntscheckigkeit immerhin eine reiche Choralmusik entwickelte und in den Werken von Burgk, Osiander, Gesius, Vulpius, Haßler, Schein, Eccard usw. bis J. S. Bach mehr oder weniger ein auf den be-

stimmten Kirchentag zugeschnittener Text von Evangelien, Kirchenliedern und Bibelsprüchen in Musik gesetzt ist, trat nachher mit dem Pietismus und seiner Liederseligkeit wie mit dem Rationalismus und seiner Geringschätzung der nicht genügend verstandesgemäßen liturgischen Elemente ein Zustand ein, der noch weniger ein organisches Gebilde auf musikalisch liturgischer Grundlage war, als der von Luther für die Bauern geschaffene Kirchendienst mit seiner praktischen Bevorzugung des Kirchenliedes. Die Bestrebungen Felix Mendelssohns (der von Friedrich Wilhelm IV. berufen wurde), Schöberleins, Kliefotts und Kades usw. konnten nicht zu durchdringenden Erfolgen führen, weil sie das oberste Gesetz für alle echte Kirchenmusik nicht richtig erkannt hatten, nämlich, den schon erwähnten „De tempore“-Charakter. Sobald dieser Charakter fehlt, mag man von Kirchenmusik sprechen, aber nicht von Kirchendienst, und um dessen Wiederherstellung und Entwicklung, besonders um seine musikalische Belebung handelt es sich in dem Werke von Liliencron.

Es ist das Verdienst der evangelischen Kirche Bayerns, zuerst den allein richtigen Weg erkannt und seit 1856 praktisch betreten zu haben. Diesem Vorgehen folgten die meisten deutschen Kirchenprovinzen. Während von Bayern ausgehend, eine verbesserte Agende zur Anwendung gekommen ist, die es aber dem Geschmack und Belieben des Pfarrers und Kantors überläßt, eine dem Hörer oft unbekannte Musik zu wählen, hat sich Liliencron das hervorragende Verdienst erworben, eine vollständige, die liturgische Einfassung und die größere Chormusik berücksichtigende Chorordnung ausgearbeitet zu haben. Durch die Unabänderlichkeit

von Text und Musik wird die Gemeinde damit vertraut und kann sich wirklich erbauen. Drei Punkte in der „Chorordnung“: Eingang, Chorlied und Altarspruch, verdienen besondere Beachtung und sind als ein großer Schritt in der Fortentwicklung der gegenwärtigen Liturgie anzusehen. Sie sind veranlaßt durch ein in langem kirchlichem Leben entstandenes Bedürfnis nach Läuterung der Kirchenmusik und sind das Resultat langjähriger geschichtlicher Forschungen, sowohl kirchlicher wie musikalischer und eingehender praktischer Erwägungen. Nicht als Schmuck nach augenblicklichem Belieben sind sie dem bestehenden beigefügt, sondern gewissermaßen aus dem sich vollziehenden Entwicklungsgang von Kirche und Religion heraus geboren. Die genannten Einfügungen ergaben sich beim Studium des Gegenstandes als naturgemäße Entwicklung des Gottesdienstes und in ihren Einzelheiten nach dem Charakter der jedesmaligen Kirchentage. Dem neuen Entwurf ist im allgemeinen die neue Agende für die altpreußischen Provinzen zugrunde gelegt. Der „Eingang“ entspricht dem altkirchlichen Introitus, während in dem „Chorlied“ etwas Neues von Liliencron geschaffen ist. In der heutigen Liturgie klafft zwischen der Epistel und dem Glaubensbekenntnis eine Lücke, die durch Wegfall des Graduale, bestehend aus Psalmenversen (zwei Halleluja mit kurzen Psalmenversen und abschließendem Halleluja) entstanden ist. Da man die Lücke empfand, versuchte man es mit Verschiedenem, vom de tempore gewählten Kirchenlied bis zur freien Musikdichtung, sich darüber hinwegzutäuschen; die letzte dieser Art ist die Kirchenkantate J. S. Bachs, die aber den de tempore-Charakter bewahrt. Nach Bach folgt dann Öde im Kirchengesang. Im

Gegensatz zu dem, ohne Rücksicht auf eine Liturgie gepflegten „Motettensingen“ will Liliencron nun den vierstimmigen Choral benutzen, der auch die J. S. Bachsche Kantate abschließt, in dem er eine neue Hymnenform sieht, zu der das Luthersche Gemeindelied durch die Reihe der Meister bis Bach geworden ist. Eingang, Chorlied, sowie der, nach der Predigt und vor der Altarliturgie an Stelle des bisherigen Gesanges einzusetzende Altarspruch sind im Gegensatz zum Gemeindegesang vom Chor zu singen und zwar einstimmig, bei geringeren oder fehlenden Chormitteln, wobei dann die Orgel den vierstimmigen Satz übernimmt; die Texte bleiben und dienen auch so noch jeder Gemeinde zur Erbauung. Wo auch das nicht möglich ist, tritt der Geistliche sprechend an die Stelle des Chors. Mit diesem Entwurf, dessen textlicher Teil nach Analogie des englischen Prayerbook der Gemeinde als „Kirchenbuch“ gegeben werden soll, will der Verfasser nur die energische Anregung zu einer Neubelebung der reicheren Liturgie der alten Kirche geben, indem er mit seinen, aus der geschichtlichen Forschung sich ergebenden Texten eine das ganze Deutsche Reich betreffende liturgische Grundlage schafft. Ebenso will van Eyken, der Schöpfer des musikalischen Teils, nichts anderes als den Weg weisen, wie eine unserem heutigen Empfinden entsprechende stilgerechte Kirchenmusik geartet sein muß, um für den Kirchendienst liturgisch festgelegte brauchbare Tonsätze zu schaffen. Für diesen Zweck konnte es sich aber nicht einfach darum handeln, aus den gewaltigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik vom gregorianischen Choral bis Bach und etwa aus den für das jetzige Unternehmen

als Vorarbeiten zu betrachtenden Werken der genannten Schöberlein usw. das Material auszuwählen, sondern man mußte, wenn etwas wie aus einem Guß geschaffen werden sollte, unter den leitenden Gesichtspunkten des Textes und dem vom eigentlichen Schöpfer durchgeführten Gedanken, aus der vorhandenen klassischen Kirchenmusik Neues schaffen, bis es einem zweiten J. S. Bach gelingen würde, durch wirklich neu inspirierte liturgische Kirchenmusik den Kirchendienst dem Ideal zuzuführen. Die vorliegende Musik ist nun im obigen Sinne in der Hauptsache eine Neuschöpfung van Eykens, des anerkannt vorzüglichen Schülers der verewigten v. Herzogenberg. van Eyken sagt: „es würde mir sogar nachträglich schwer fallen, überall nachzuweisen, wo das Nachschaffen aufhört und die eigene Erfindung einsetzt; die Frage der Herkunft bleibt deshalb am besten ganz außer Betracht", und in seinem Vorwort zum vierten Band heißt es: „Schon im zweiten Bande schöpfte ich das motivische Material nur zum geringsten Teil aus dem gregorianischen Choral, im dritten und vierten sind aber alle mit meinem Namen gedeckten Sätze von mir frei erfunden." Neben diesen Arbeiten, an denen van Eykens Schüler, der Oberleutnant Georg Meßner, mit zahlreichen Schöpfungen beteiligt ist, sind namentlich noch Einfügungen vorhandener Gesänge von großen Meistern gemacht, die überall unter Wahrung des Originals für den gegenwärtigen Zweck eingerichtet wurden. Nach denselben Gesichtspunkten eines liturgisch geschlossenen Ausbaues und einer de tempore getroffenen Text- und Musikauswahl, wie es für das Schema des Hauptgottesdienstes geschehen, ist von den Verfassern auch der „Nebengottesdienst"

(Vespern und Motetten) textlich und musikalisch bearbeitet worden. Außer der Verwertung der alten Musik soll auch der zeitgenössischen die Kirche geöffnet sein. Es soll durch dies Unternehmen der Kirchendienst dem Belieben des Einzelnen entzogen und mit dem „Kirchenbuch" dem Kirchengänger ein sicherer Halt gegeben, aber weder textlich noch musikalisch ein Dogma aufgestellt, sondern ihm nur die erste abgeschlossene Grundlage zuteil werden, „die aber dem allmählichen Erstarren verfallen würde, wenn wir sie der Leben weckenden und schaffenden Kraft der sich immer neu entfaltenden Kunst entziehen wollten". Liliencron legt besonderes Gewicht darauf, daß diese Chorordnung in ihrer Einheit übernommen werde, und daß man sich nicht lange und ängstlich mit der Frage aufhalte, ob einzelnes vielleicht hätte besser sein können, wenn nur das ganze Werk für gut befunden werde. „Ich vertraue und baue fest darauf, daß beim Leuchten des Ziels die berufene und kraftvolle Hand nicht fehlen wird, und daß sie sich erheben werde, um die Gedanken zur Tat umzusetzen zur Ehre Gottes und unserer Kirche zum Heil!" Die Auswahl der Bearbeitungen von Originalen älterer Meister durch van Eyken, und die eingefügten eigenen Kompositionen sind im hohen Grade interessant.

Noch einer anderen, höchst verdienstlichen Bestrebung zur Verbesserung des gottesdienstlichen Gesanges beizutragen muß hier Erwähnung gegeben werden. Es ist dies die 1908 erschienene Herausgabe von Wechselgesängen für die Weihnachtszeit von dem Theologen J. Plath im Verein mit Otto Richter. Das Werk beider Autoren stellt sich die Aufgabe, den gottesdienstlichen Verkehr

zwischen Kirchenchor und Gemeinde zu heben. Daß dies am bedeutsamsten durch die Choralmusik erreicht wird, dürfte jedem klar sein. Schon 1890 wies D. Kawerau, auf dem Kirchengesangstag in Kiel, hierauf hin: „Wo man mit Hilfe eines Chors liturgische Vesperandachten einrichtet, möchte ich darauf aufmerksam machen, daß man da dem Choral-Gesang als Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde eine bevorzugte Stelle gewähre. Der Chor zeigt den Choral in schöner, kunstvoller Ausführung. Damit kann die Gemeinde es freilich nicht aufnehmen, aber ihre Kraft liegt in dem Unisono einer ganzen großen Versammlung, und in diesem Wechselgesang regt sich ein heiliger Wetteifer, der dem Choralgesang aufs Trefflichste zustatten kommt.“ Dr. Smend bezeichnet treffend die Form dieses gottesdienstlichen Verkehrs als „urchristlich und wahrhaft evangelisch“. Die Arbeit von Plath-Richter wendet sich an leistungsfähige Chöre. Leitend war den Bearbeitern eine anregende Zusammenstellung der über den gebräuchlichen Wechselgesang hinausgehenden, wertvollen, dem Inhalt des Gottesdienstes entsprechenden Tonsätze darzubieten, in der Verschmelzung zweier zueinander passenden Kirchenlieder. Bei der hierfür getroffenen Auswahl wurden Eccard, Hasler, Resinarius, Osiander, Doles, Teschner, Ehrhardt, Leonhardt, Schröter, M. Prätorius, B. Gesius, Joh. Walther, Bodenschatz, Demantius, Hammerschmidt, Calvisius, Joh. Crüger, Selnecker, M. Agricola, Lupus Hellingh und namentlich der große Sebastian benutzt. In der Abwechslung zwischen einstimmigem Gemeindegesang und vierstimmigem Chorgesang ruht eine wesentliche Erhebung der gottesdienstlichen Feier.

Über die Art der Harmonisierung des Chorals,

ob einfach oder durch Durchgangsnoten usw. ausgeschmückt, herrscht unter den Kunstverständigen nur eine Stimme. Da ein und dieselbe Melodie oft den verschiedenartigsten Texten dient, darf und muß sie in der harmonischen Ausgestaltung jedesmal dem Inhalt der Worte angepaßt, musikalisch behandelt werden. Selbst beim Gemeindegesang, der doch nur einstimmig mitwirkt, ist die dem Texte angepaßte Harmonisierung für das Verständnis von ausschlaggebender Wichtigkeit. Arnold Mendelssohn führt das hier angedeutete auf dem 23. Deutschen Kirchengesangvereinstag in Hannover 1911 wie folgt, weiter aus. „Die Harmonie muß einfach und schmucklos, musikalisch sachgemäß, indifferent und ohne Charakteristik nach poetischer Seite hin sein. Das ergibt sich schon daraus, daß ja dieselbe Melodie bei verschiedenen Liedern gesungen wird, so daß die Harmonisierung, die auf einen bestimmten Text zugeschnitten ist, zu einem anderen nicht paßt. Die Lieder mit wechselnder Taktart (polyrhythmische) müssen rhythmisch vereinfacht werden. Denn vielfach sind sie mehrstimmigen Sätzen entnommen, so daß der Rhythmus ohne die Harmonie oft den Sinn verliert. Falsche Taktbezeichnungen, wie sie sich vielfach dadurch finden, daß man die alten, wechselnden Versmaße in moderne Taktstriche zwängte, sind zu berichtigen. Alle Melodien sind taktiert zu schreiben. Die Schreibart in $^3/_2$ und $^2/_2$ ist durch $^3/_4$ und $^2/_4$ zu ersetzen. Die Anwendung der Fermate bei Melodien in ausgeglichener Form ist nicht zu verwerfen, wenn dadurch ein richtigeres Notenbild erzielt wird. Forte- und Pianozeichen werden in der Regel nicht zu schreiben sein, nur in wenigen Weisen könnte solche Schreibung angebracht sein; ebensowenig ist das Zeitmaß an-

zugeben. Der Wert eines guten Choralbuches für die Gemeinde liegt anf der Hand. Gegenüber den ärmlichen Harmonien, die in den Gemeinden vielfach üblich sind, wirkt es musikalisch erzieherisch. Gegenüber mancher modernen Ausartung wirkt es veredelnd, und es ist nichts Fremdes, was dem Volke da geboten wird, sondern Blut von seinem Blut. Es weckt Schlafende wieder auf. Gesangbuch und Choralbuch geben dem Volke ein Kompendium der Kirchengeschichte. Es wirkt vielleicht heute erbaulicher als die Bibel selbst, weil es den erbaulichen Inhalt der Bibel verdeutscht enthält, so wirkt es als ein Kulturfaktor."

Für die Aufrechterhaltung der Grundprinzipien der katholischen wie protestantischen Kirchenmusik ohne Begleitung wurde im 19. Jahrhundert wiederholt von den ins Leben getretenen Kirchengesangvereinen im Sinne früherer Zeit nach vielen Richtungen hin gewirkt. Diese Vereine, in der schon die Jugend gesanglich wie wissenschaftlich auf den hohen Beruf hingelenkt wird, erstrecken sich heute auf das Deutsche Reich und Österreich, auch auf die anderen Länder. Als Hauptinstitute sind die Regensburger Schule und der evangelische Kirchengesangverein hervorzuheben.

Die größten Verdienste um die Einführung des gregorianischen Gesanges in Deutschland erwarb sich O. Gueranger Prosper. Für die Neuausgaben der Werke eines Palestrina, Lasso usw. gebührt dem unvergeßlichen Proske das erste Wort. Proskes Zusammenwirken mit dem Palestrina-Biographen Abbate Baini, wie die wissenschaftlich ästhetischen Ausführungen des Heidelberger Gelehrten Thibaut, übten magnetische Kraft aus auf alle, die für die Reinheit der Tonkunst strebten. Proskes Veröffent-

lichungen fielen in eine Zeit, wo das große, heute vor uns liegende Gesamtwerk der Schöpfungen Palestrinas, Lassos usw. (den Bach- und Händel-Ausgaben folgend) vielleicht schon geplant war. Im Einvernehmen mit Proske stand der ihm folgende J. G. Mettenleiter (1812—1858), der sich auch in eigenen, Manuskript gebliebenen Messen, Hymnen, Stabat mater, wie in den, im Druck erschienenen Psalmen 95 und 114 usw. am Wiederaufblühen der Kirchenmusik betätigte. Zu nennen sind ferner J. Schrems (1815—1872) und der bedeutende Organist J. Hanisch (1812—1892), letzterer auch als Komponist von Messen, Motetten und Psalmen. 1867 gründete der hervorragende Xaver Witt (1834 bis 1888) den „Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein", der sich die Aufgabe stellte, der Kirchenmusik mit Orchester abweisend gegenüber zu treten. Es erscheint geboten, den Tendenzen des Cäcilienvereins entsprechend, hier einige Zitate Richard Wagners aus seiner lesenswerten Abhandlung „Entwurf zur Organisation eines Deutschen National-Theaters in Sachsen" aus dem Jahre 1849 (Gesammelte Schriften, Band II) einzuschalten, die beredt von Wagners Auffassung der absoluten Reine der Kirchenmusik ohne Begleitung sprechen.

„Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitstimmungen (die Dresdener Hofkirche ist gemeint) mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Papst Marcellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdrucks bedrohte:

Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts erschließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständige Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: Christe eleison wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen. — Durch Herbeischaffen kostspieliger Sänger, namentlich von Kastraten, wurde den Komponisten die Aufgabe gestellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein, und sämtliche Kirchenkompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrat für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hier und da, und in den einzelnen Teilen zerstreute Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung

an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen, die jene Kompositionen noch hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kastraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangsstücke jetzt den Sängern, denen die Virtuosität gänzlich fremd ist, die Partien der Kastraten namentlich von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus. — Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen."

Wagner betätigte 1877 seine Begeisterung für den reinen a cappella-Satz in seiner Bearbeitung eines der beiden Stabat mater von Palestrina, eingerichtet mit Vortragsbezeichnungen für Kirche und Konzert.

Die hohen Verdienste Proskes und Witts stehen jedoch nur zum Teil im Verhältnis zu dem, was Fr. Schmidt (geb. 1840, Münster) und insbesondere F. X. Haberl (1840—1910), mit der ins Leben gerufenen „Regensburger Musikschule" und dem 1876

herausgegebenen „Cäcilien-Kalender", für die Ausführungspraxis darbot. Es ist unmöglich, hier der vielen historisch wichtigen Arbeiten Haberls zu gedenken, und sei daher nur der 1899 veröffentlichten „27 Charwochen-Responsorien" des M. A. Ingegneri (geb. 1545), seinerzeit Schüler von V. Ruffo und Lehrer Monteverdis, angeführt. Diese irrtümlich Palestrina zugeschriebenen Gesänge (sie finden sich in Band 32 der Palestrina-Ausgabe) atmen jene ergreifende Frömmigkeit, wie sie nur ein von der Weihe des Glaubens erfüllter, hochbegabter Tondichter zu schaffen vermochte. Die Responsorien sind, wie Haberl richtig sagt, „von Meisterhand gezeichnete Passionsbilder". Unterstützt wurde Haberl, dessen Bestrebungen auch in andern Ländern reiche Anerkennung fanden, durch den auf dem Gebiete der ernsten Polyphonie erfolgreich wirkenden M. Haller (geb. 1840), G. Jacob und M. Engelhardt. Aus Haberls Cäcilienkalender entstand 10 Jahre später das „Kirchenmusikalische Jahrbuch", das seit 1908 den gleichen Tendenzen huldigend, von K. Weinmann weiter fortgeführt wird. Von allen, der Kirchenmusik dienenden, inzwischen durch Haberls Anregung ins Leben gerufenen Bestrebungen, entfaltete besonders die Wirksamkeit des Cäcilienvereins eine erfolgreiche Tätigkeit. Durch Haberl wurde die Einführung des gregorianischen Gesanges in Deutschland wesentlich gefördert.

Der religiöse, mehrstimmige Satz ohne Begleitung hat namentlich in jüngster Zeit auf Haberls Grundlage manches höchst Erfreuliche gezeitigt. Stehen auch die Werke eines Mitterer, Haller, Griesbacher usw. weniger unter dem Zeichen selbständiger Erfindung und erheben daher keinen weiteren Anspruch als den des Nachschaffens, geben sie doch

beredtes Zeugnis von dem Ernst ihrer Schöpfer, der darauf gerichtet ist, den polyphonen Stil der Zeit Palestrinas auch in der Gegenwart zu bevorzugen. Namentlich hat sich Peter Griesbacher (geb. 1864), der seit 1894 als Präfekt am Königl. Studienseminar und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg tätig ist, durch eine beträchtliche Zahl kirchlicher Vokalwerke, 45 Messen, Gradualien-, Offertorien- und Motettensammlungen, Vespern, Liedern für gemischten und Frauenchor, Kantaten, einen höchst beachtenswerten Namen erworben. 1886 empfing er die priesterlichen Weihen. Wie seine Vokalwerke, zu denen noch Orgelkompositionen kommen, haben auch seine Schriften über Kontrapunkt, kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre seine Bedeutung als überzeugungstreuen Vertreter der Regensburger Schule in weiten Kreisen befestigt.

Über die Gründung des außerordentlich wichtigen, hohe Bedeutung beanspruchenden evangelischen Kirchengesangvereins gibt der jetzige Vorstand Prälat Dr. Flöring in Nr. 103 der „Mitteilungen“ (Breitkopf & Härtel) eine prägnant gefaßte, kurze Orientierung, die hier Raum findet. —

„Der 22. Kirchengesangvereinstag fand 1909 in Dessau statt. Er brachte unter andern in der Hauptversammlung den interessanten, von anregendster Wirkung begleiteten Vortrag Dr. Wustmanns über „Bachs Musik im Gottesdienst“. Der Verein, im Jahre 1882 im Südwesten des Reiches entstanden, und nunmehr über alle deutschen Gaue ausgedehnt, verbindet in seinem „Zentralausschuß“ die Vertreter sämtlicher 24 Landes- und Provinzialvereine zu gemeinsamen Beratungen und Veranstaltungen, unbeschadet der vollkommenen Selb-

ständigkeit jedes einzelnen Verbandes. Sowohl in liturgischer Beziehung, wie in bezug auf Organisation im Innern herrscht unter den Landesvereinen große Mannigfaltigkeit. So konnte naturgemäß z. B. über die in Dessau verhandelte Frage der Einfügung Bachscher Kantaten mit Orchester und Soli in dem Hauptgottesdienst eine völlige Übereinstimmung nicht erzielt werden. Aber allerseits spürbar ist der Drang, in aller Freiheit voneinander zu lernen und über Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik sich gegenseitig auszutauschen. Eine wichtige, öfters verhandelte Frage ist die nach der Ausbildung und Stellung der Kirchenmusikbeamten (Organisten und Dirigenten). In der letzten Sitzung des Zentralausschusses wurde darüber auf Grund der Leitsätze des Musikdirektors Beckmann-Essen („Der Organist im Hauptamt") eingehend verhandelt. Ein gutes Einvernehmen pflegt der Verein mit den obersten Kultus- und Kirchenbehörden; seine Denkschriften und Resolutionen haben weithin Beachtung gefunden und Anregung gegeben. Unter andern ist es gelungen, zahlreiche Kirchenbehörden und Synoden zu namhaften Jahresleistungen zugunsten der Kirchengesangvereinssache zu veranlassen. Wer einen Einblick in die auf diesem Gebiete vorliegenden Aufgaben und Bedürfnisse hat, der weiß, wie im großen und kleinen hier noch viel zu tun bleibt, und wird die Tätigkeit des „Evangelischen Kirchengesangvereins" für Deutschland gewiß mit warmem Interesse begleiten und nach Kräften fördern. Der Verein zählte im Jahre 1909 in seinen 24 Landes- und Provinzialvereinen mindestens 2000 Ortskirchenchöre mit gegen 100000 Sängern und

Sängerinnen. Den Vorstand im Zentralausschuß bilden zurzeit Prälat D. Dr. Flöring-Darmstadt, Superintendent D. Nelle-Hamm, Prof. D. D. Smend-Straßburg. Das vom Vorstand herausgegebene „Korrespondenzblatt“ des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland erscheint monatlich (Redaktion: Rat H. Sonne-Darmstadt). Über die Kirchengesangstage erscheinen Denkschriften. Ferner erschienen Otto Richter, Königl. Musikdirektor, Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land, ferner Katalog des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland. Endlich sei das Fest- und Schulbüchlein des Vereins erwähnt, das 40 Choralmelodien in übereinstimmender Fassung enthält.“

Daß die Kirchenmusik als dienende Kunst vom Gotteshause in das Konzert gegangen, und in ihr sich der Gesang ohne Begleitung mit dem mit Instrumenten verbunden hat, sollte kein Grund zu einer weniger religiösen Gestaltung sein. Dagegen hat die technische Ausführungsfähigkeit der Werke selbst größeren Aufschwung genommen; es ist dies ein Ereignis des immer reicher sich entwickelnden gesanglichen wie manualen Könnens. Herbeigeführt wurde dies durch die vom Ende des 16. Jahrhunderts an sich allmählich geltendmachende Verdrängung der Kirchenmusik durch die Oper, mit ihren vielseitigen Anforderungen an die Instrumentalmusik wie an die Betätigung der Gesangssolisten. Daß man nun infolgedessen das routinierte Theaterorchester und Gesangspersonal zur Ausführung von Kirchenmusiken und Oratorien heranzieht, ist ein Vorgehen, dem man nur bedingungsweise beistimmen kann. Man hat dabei nicht bedacht, daß das Kunstpersonal der Oper nur sich

nebenher, infolge der steten Tagespflichten, einer dieser entgegengesetzten künstlerischen Aufgabe hinzugeben vermag. Wieviel mehr aber der Chor- und Sologesang in einem religiösen Werke der Einübung bedarf, als die dramatische Musik, die trotz ihrer nicht minder großen Schwierigkeiten die Vorgänge auf szenischer Basis darstellt und daher die Musik nur mitwirkend erscheinen läßt, ist zur Evidenz erwiesen. Schildert doch, diesem entgegengesetzt, die Kirchenmusik und auch das zu ihr gehörende Oratorium durch die Tonkunst ausschließlich innere Vorgänge. Infolge dieser Schilderung wurde bald nach der Entstehung des Oratoriums auch von der anfangs bezweckten szenischen Darstellung dieser, der der dramatischen Musik zum Teil ebenfalls angehörenden Kunstgattung wieder Abstand genommen, und so unterschieden sich Bühnen-, Kirchen- und Konzertgesang voneinander. Die Leistung eines aus erprobten Bühnensängern bestehenden Theaterpersonals kann nicht für die Ausführung kirchlicher Werke maßgebend sein. Auch vermag ein Opernchor bei der kurzen Fassung der Chorsätze in den Opern nicht das Zweckentsprechende zu geben. Wie anders verhält es sich dagegen mit der aus gebildeten Kunstliebhabern bestehenden choristischen Vereinigung. Diese wird durch die längere und damit im Zusammenhange stehende Einübung und Einführung näher mit dem oratorischen Kunstwerk vertraut gemacht, als es bei einem kunstfähigen Theaterchor aus den oben angegebenen Gründen möglich ist.

In vieler Hinsicht ist für das Gelingen der Ausführung religiöser Musik, die sich namentlich im 19. Jahrhundert vollzogene Gründung der Singakademien und anderer Chorvereine, zu denen noch

die Kirchenchöre usw. kommen, von Wichtigkeit. Im Deutschen Reiche verzeichnet die Entstehung der Chorvereine mit geringen Ausnahmen allerdings ein späteres Datum als die in anderen Ländern z. B. in England; ihr Wachstum ging jedoch desto schneller vorwärts. Datieren auch Kirchenchöre, wie die Leipziger Thomasschule, die Chorpflege in Dresden, Augsburg usw., schon vor der Zeit der Reformation, so ist es doch die Berliner Singakademie vom Jahre 1791, die als erster größerer Chorverein in Deutschland anzusehen ist, der die lange Reihe weiterer Institute eröffnet.

Mitwirkend für die Weiterbildung der Chorvereine war die Veranstaltung der deutschen Musikfeste. Die diesen voraufgehende erste größere Aufführung fand unter G. Bischoff (1780—1841) in Frankenhausen am 24. Februar 1804 statt, dieser folgte das große Musikfest unter Spohr am 20. Juni 1810 ebendaselbst. Dies Musikfest, das auch Bischoff ins Leben rief, wird der Bedeutung nach als das maßgebend erste angesehen, und so ist Bischoff der eigentliche Gründer derartiger Veranstaltungen. Die Musikfeste waren von Niedersachsen zuerst nach der Schweiz gegangen und folgten schon damals in kaum mehr als jährlichen Zwischenräumen in verschiedenen deutschen Städten. Ihr Höhepunkt verzeichnet das Jahr 1818, wo unter J. Schornstein (damals in Düsseldorf), die noch heute bestehenden niederrheinischen Musikfeste gegründet wurden. Bis über die 1860er Jahre hinaus behaupteten die rheinischen Musikfeste, die des Hervorragenden viel brachten, eine erste Stellung. Von da ab wurden sie allmählich durch andere auf ähnlich künstlerischer Grundlage stehenden Einrichtungen verdrängt, wie durch das inzwischen er-

folgte Aufblühen der Singakademien und anderer Chorvereine usw. Heute nun haben die Musikfeste eine so unheimliche Ausbreitung nach den verschiedenen Richtungen erfahren, daß nicht weiter darauf hinzuweisen ist, noch um so weniger, da ihre Tendenz in den letzten Jahrzehnten nicht ausschließlich auf rein künstlerischer Basis steht. In bezug auf die Pflege der oratorischen und sonst religiösen Musik, stehen zunächst Händels „Messias" (Hamburg 1772 in erster deutscher Aufführung) und Haydns „Schöpfung" (Wien 1799, Bremen 1800) oben an, Bach konnte erst in den 1820er Jahren folgen, da vor der Wiedererweckung der „Matthäus-Passion" verhältnismäßig wenig andere Bachsche Werke zur allgemeinen Kenntnis gelangt waren. Von Bachs Werken wurde bei seinen Lebzeiten nur ein einziges gedruckt. Der Uraufführung von Haydns „Schöpfung" folgten bei Gelegenheit von Musikfesten in Deutschland und anderen Ländern Berlin, Leipzig, Paris 1800, Nordhausen, Warschau, Salzburg 1801, Braunschweig, Cassel, Bückeburg, Minden 1802, Zürich, Dresden, Berlin 1803, Frankenhausen, Chemnitz 1804, Frankfurt 1805, Wien, Riga 1808 usw.

Eine weitere Abhandlung wendet sich im speziellen der kirchlichen Chorpflege in den maßgebensten Städten Deutschlands und Österreichs zu.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Deutsche
Haus- und Kirchenmusik
im 16. Jahrhundert.

Grundzüge einer neuen geschichtlichen Auffassung.

Von

Arnold Schering,
Dr. phil., Privatdozent an der Universität Leipzig.

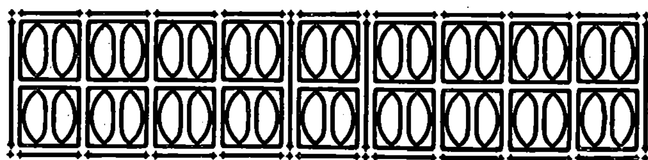
Musikalisches Magazin, Heft 46.

Hierzu drei Notenbeilagen.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1912

Inhalt.



Das von Instrumenten begleitete deutsche Sololied im 16. Jahrhundert.

Die musikwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre hat namentlich auf dem Gebiete der spätmittelalterlichen Musikgeschichte zu Ergebnissen geführt, welche geeignet sind, einzelne Anschauungen unserer Väter und Großväter nicht nur in ihren Grundfesten zu erschüttern, sondern geradezu ins Reich der Irrtümer zu verweisen. Es gibt kaum einen einzigen Zweig am großen Stamme der alten Musik, dessen Entwicklung sich im Lichte dieser neueren Forschung gegenüber bestehenden älteren Ansichten nicht wesentlich verändert zeigte. Hier und da sind allerdings erst die Grundlinien einer neuen Auffassung gezogen, und es wird längerer Zeit bedürfen, diese an allen Ecken so zu fundieren und zu stützen, daß sie als wohlgesichertes Eigentum in den geistigen Besitz künftiger Geschlechter wird übergehen können. Zu den noch nicht völlig aufgeklärten, noch immer Problem über Problem bietenden Zeiträumen der älteren Musikgeschichte gehört z. B. der der italienischen Renaissance, vom Ausgange des 14. Jahrhunderts an bis zum 16. Jahrhundert. Das Bild der Musikpraxis dieser Periode zeigt sich vorläufig noch in ziemlich trüben, schwankenden Umrissen, nicht nur was Italien

und Frankreich angeht, sondern auch Deutschland, und über eine der folgenreichsten Erscheinungen in der neueren Musikgeschichte, nämlich über das Entstehen und Heranwachsen der sogenannten Figuralmusik im 15. Jahrhundert, ist vorläufig noch undurchdringliches Dunkel gebreitet. Die Ursache dieses andauernden Zustandes eines Ignoramus liegt wohl zum Teil darin, daß wir uns noch nicht in genügendem Maße von älteren Vorurteilen frei gemacht und unbefangen genug in das uns seit etwa einem Jahrzehnt bergehoch zugewachsene neue Quellenmaterial hineingelebt haben, zum Teil darin, daß wir nicht Mut genug hatten, offen daliegende, aber anscheinend gewagte Konsequenzen zu ziehen. Diese Umstände haben u. a. auch auf die Erkenntnis der deutschen Liedliteratur des 16. Jahrhunderts hemmend eingewirkt, jener herrlichen Erzeugnisse deutschen Kunstgeistes, wie sie in den großen gedruckten Liedersammlungen der *Oeglin* (1512), *Peter Schöffer* (1513), *Johann Ott* (1544), *Heinr. Finck* (1536), *Schöffer* (1536), *G. Forster* (1539—56) u. a. vorliegen. Bisher bestand die Auffassung, es handle sich hier um Zeugnisse einer gewaltigen a cappella-Literatur und einer Kunst mehrstimmigen Gesanges, vor der wir Nachgeborene nur staunend und ehrfurchtsvoll den Hut ziehen müßten. Man lebte des guten Glaubens, daß die Technik des mehrstimmigen Singens selbst in den niedrigsten Kreisen des Volkes so hervorragend ausgebildet gewesen sei, daß es den Bauern in der Schenke, den Handwerkern, den Jägern, Reitern, Bergleuten, ja selbst den Schulkindern nicht schwer gefallen sei, prima vista die kompliziertesten polyphonen Sätze eines Isaak, Senfl, Hofhaimer usw. auszuführen. Man schwärmte von einer

Musikbildung des gemeinen Mannes, von einer Sicherheit des Intonierens und Feinheit des Gehörs, von einem angeborenen Instinkt für mehrstimmiges Singen, wie es seitdem nicht wiedergekommen und bis heute nicht wieder erreicht worden sei. Keine wissenschaftliche oder populäre Musikgeschichte, die bei der Feststellung dieser angeblichen Tatsache nicht mit Bedauern von dem merkwürdigen „Verfall" dieser Kunst im Volke spräche.

In das bisher unangetastete Heiligtum dieser Auffassung bedauere ich die Brandfackel werfen zu müssen. Auf Grund folgender beider Leitsätze, deren nähere Begründung an anderer Stelle erfolgen wird, ergibt sich die Notwendigkeit einer völlig abweichenden Auffassung. Alle Anzeichen nämlich deuten darauf hin, daß

1. das Zeitalter der Früh- und Hochrenaissance (ca. 1300—1550) einen hochentwickelten begleiteten Sologesang kannte und diesen als die vielleicht feinste Blüte am Baum der Kunstmusik schätzte; ferner
2. daß in diesem Zeitalter die Instrumente und Instrumentenspiel nicht nur eine der Menschenstimme und dem Gesange ebenbürtige Stellung einnahmen und eine eigene Literatur besaßen, sondern daß die Geschichte der mehrstimmigen Musik bis Anfang des 16. Jahrhunderts überhaupt als spezifische Geschichte der mehrstimmigen Instrumentalmusik aufzufassen ist.

Das Belegmaterial für diese beiden Sätze ist so erdrückend, daß es zu seiner Ausbreitung beträchtlicher Abhandlungen und Beispiele bedarf. Ich be-

schränke mich auf die Andeutung, daß es vom 13. Jahrhundert an bis zu der Zeit um 1600, da in Florenz der deklamatorische Sprechgesang gefunden wurde, kein Jahrzehnt gibt, das uns mit beweiskräftigen Dokumenten im Stich ließe, mag es sich um Motetten, Messen, Kanzonen, Balladen, Chansons, Madrigale, Frottole usw. handeln. Ich gehe sogar soweit zu behaupten, daß die Annahme einer unbedingten Hegemonie der a cappella-Musik auch im 16. Jahrhundert zur Hälfte ins Reich der schönen Träume zu verweisen sein wird.

Von vornherein sei dem Einspruch begegnet, daß das Mitwirken von Instrumenten in der älteren Gesangsmusik zu den allbekannten Tatsachen gehöre, und die Existenz eines von der Laute begleiteten Sololieds trotz Mangels an Dokumenten aus dem 14. Jahrhundert und früher nie bezweifelt worden sei. Hierum handelt es sich nicht, sondern um den Nachweis, daß die Instrumente überall als **obligate** Stimmenträger hervortraten, und folglich der Instrumententon als unersetzbarer, integrierender Teil des Klangleibs der Komposition betrachtet wurde. Das zu lösende Problem ist ein Stilproblem. Es gilt zu entscheiden, welche Merkmale eine Stimme zu einer vokalen, welche Merkmale sie zu einer instrumentalen stempeln. Denn da die alten Komponisten äußerst wortkarg sind und, Selbstverständlichkeiten voraussetzend, selten nähere Auskunft über Besetzungs- und Aufführungsmodus geben, so sind wir auf das Aufstellen von „inneren" Merkmalen angewiesen. Mit Hilfe folgender vier Kriterien, für deren nähere Begründung ich den Leser abermals auf die Zukunft vertrösten muß, ist es möglich, die berührte Stilfrage bis auf einen unbedeutenden Rest zu beantworten.

Die einzelnen Stimmen eines Tonstücks des 14. bis 16. Jahrhunderts werden, soweit nicht eine besondere Vorschrift ihre Bestimmung von vornherein klarlegt, mit Sicherheit als Instrumentalstimmen aufzufassen sein, sobald sich folgende Kriterien an ihnen bemerkbar machen.

1. Überschreiten des natürlichen Umfangs einer der vier Gattungen der menschlichen Stimme (d. h. den Umfang einer Oktave oder höchstens der Dezime).
2. Andauernd pausenloses Beschäftigtsein der Stimme (Mangel an Pausen und Einschnitten).
3. Übertretung der für den Vokalsatz geltenden Regeln (gehäufte Sprünge, unsangliche Intervalle, gehäufte synkopische Bildungen, Bindungen längerer Noten an kürzere, gehäufte Melismen. Koloraturen, Passagen, Sequenzen, [Rosalien], häufige punktierte Noten u. dergl.).
4. Die Unmöglichkeit, den Text natürlich und sinngemäß, ohne gehäufte Wort- und Satzwiederholungen und ohne Ausreckung des Wortleibs unterzulegen.

So selbstverständlich diese Sätze klingen, so überraschend wenig wirkliche Bedeutung hat man ihnen bisher beigemessen, und mit Verwunderung muß konstatiert werden, welche seltsamen Begriffe von Vokalmusik selbst vorzügliche Kenner alter Gesangsliteratur an diese herantrugen. Nimmt man es mit den vier Kriterien ernst, so verwandelt sich das Bild der Musikübung bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts aufs überraschendste. Ganze große Sammlungen von mehrstimmiger Musik des 15.

und 16. Jahrhunderts (darunter z. B. die monumentalen Erstdrucke *Petruccis*: Odhecaton [1501] und die Canti cento cinquanta B, C [1503]) rücken entweder vollständig oder doch zum größten Teile aus dem Gebiete der Gesangsmusik in das der reinen Instrumentalmusik, und eine Fülle von neuen ungeahnten Formen von Ensemblemusik (u. a. Solo- und Duettgesänge mit Trio-, Quartett- und Quintettbegleitung, Ricercars, Phantasien, Choralbearbeitungen für Orgel und andere Instrumente, Tänze, Liedparaphrasen) kommt hinzu zu dem wenigen, was die Musikwissenschaft bisher an ähnlichem aufgewiesen hat. Besonders folgenschwer wird die neue Betrachtungsweise für das mehrstimmige deutsche Lied (geistlicher wie weltlicher Art) des 16. Jahrhunderts. Es stellt sich heraus, daß es bis zu etwa 60% als durchaus einstimmiges Lied mit drei- bezw. vierstimmiger Instrumentalbegleitung, bis zu ungefähr 30% als zweistimmiges (begleitetes), und nur bis ungefähr 10% als möglicherweise (!) rein vokal ausgeführtes Lied[1]) zu verstehen ist. Damit rückt die Ansicht, das von (obligaten!) Instrumenten begleitete Sololied beginne seine Blüte erst am Anfange des 17. Jahrhunderts, unter die Legenden.

Was diese Erkenntnis bisher durchzudringen verhinderte, liegt, wie erwähnt, einmal an dem hergebrachten Glauben, daß Jahrhunderte lang mehr gesungen als gespielt worden sei, dann aber auch an den Mißverständnissen, welchen die Interpretation der Musik selbst ausgesetzt war. Soviel ich sehe,

---

[1]) Und zwar in diesem Falle stets schlicht syllabisch, ohne polyphone Komplikationen!

hat bisher niemand daran Anstoß genommen, daß die meisten deutschen Liedersammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Jahrhunderte langem Brauch den Text stets nur in einer Stimme (Tenor, Cantus firmus) tragen, während alle übrigen Stimmen textlos sind. Mit aufopfernder Gewissenhaftigkeit haben *Eitner* und andere verdiente Herausgeber solcher Liedmusik sich bemüht, diesen textlosen d. h. instrumentalen Stimmen die Worte der Gedichte unterzulegen, ohne zu bemerken, welch fruchtloses Beginnen das sei. Ja vielleicht haben gerade diese Neudrucke[1]) mit ihrem mühsam rekonstruierten Text in jeder Stimme uns bisher so überlang genasführt und vom Richtigen ferngehalten, zumal auch an der leidigen Gewohnheit festgehalten wurde, das Notenbild in der alten schwerfälligen, rein „vokale“ Ausführung geradezu suggerierenden Form von langen und längsten Notenwerten zu belassen. Der wirkliche Tatbestand ergibt sich, selbst für die Auffassung des Laien, sofort, wenn eine doppelte oder dreifache Reduzierung der Notenwerte vorgenommen wird. Dann scheiden sich Natürlichkeit und Sinnlosigkeit von selbst. Der Solopart, der den weltlichen oder geistlichen Cantus firmus vorträgt und überwiegend dem Tenor, bisweilen auch dem Diskant, Baß oder Alt zuerteilt

[1]) Liedersammlungen von *Joh. Ott* 1544 (Publik. der Gesellschaft für Musikforschung, 1. bis 3. Jahrgang); von *E. Oeglin* 1512 (ebenda, 8. Jahrgang); von *Forster*, II. Teil 1540 (ebenda, 33. Jahrgang); von *Heinr. Finck* (ebenda, 7. Jahrgang). *Peter Schöffers* Liederbuch 1513, erschien in einer originalgetreuen Reproduktion, herausgegeben durch die Gesellschaft Münchener Bibliophilen 1909. An Neudrucken geistlicher Gesänge sind zu erwähnen: *Joh. Walther*, Wittenbergisches Gesangbuch 1524 (Publik. 6. Jahrgang) und *G. Rhaw*, Neue deudsche Gesänge 1544 (Denkm. der Tonk. in Deutschland, Bd. 34 [Joh. Wolf]).

ist,[1]) tritt in ruhiger, schöner, natürlicher und jederzeit vollkommen gesanglicher Führung der bewegten, figuren- und passagenreichen, ungesanglichen Führung der begleitenden Nebenstimmen gegenüber. In der Notenbeilage zum vorliegenden Artikel finden sich zwei Beispiele für viele: ein weltliches kanonisches Duett für Alt und Tenor von *Ludw. Senfl* aus Otts Sammlung (Nr. 91) und ein geistliches Lied (für Soloalt oder einstimmigen Chor) über „Ein feste Burg“ von *Stephan Mahu* aus Rhaws Geistlichen Gesängen 1544. Andere Proben hoffe ich demnächst in einer nach diesen Gesichtspunkten angelegten praktischen Ausgabe der schönsten weltlichen und geistlichen Lieder des 16. Jahrhunderts vorzulegen und dabei auch der Frage nachzugehn, inwieweit die Textunterlegung in den Originalen als bindend oder nicht bindend anzusehn ist. Stellt sich diese meine Auffassung als richtig heraus — und ich habe die freudige Hoffnung, daß es der Fall ist —, so ständen wir vor einer ganz neuen, höchst anziehenden und praktisch in viel höherem Grade als vormals verwendbaren Literatur. Es wird sich dann freilich unsere Achtung vor den angeblich fabelhaften Chorgesangsleistungen unserer deutschen Vorfahren des 16. Jahrhunderts erheblich mindern, dagegen die Achtung vor den Leistungen der deutschen Instrumentisten, für die Virdung, Gerle, Martin Agricola u. a. ausführliche Lehrbücher schrieben, steigern. Eine Reihe neuer Untersuchungen würde angebahnt, neue Perspektiven würden eröffnet werden, so z. B. sich neue Ausblicke auf die Mitwirkung der Instrumente bei der

---

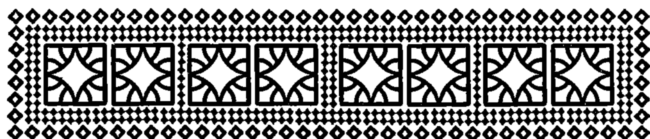
[1]) Er kann selbstverständlich auch unisono vom Chore vorgetragen werden.

jungen protestantischen Kirchenmusik ergeben usw.[1]) Da die Wahl der mitwirkenden Instrumente von der Gelegenheit oder gar vom Zufall abhängig blieb — welches deutsche Liederbuch der Zeit wäre nicht mit einer Unzahl von Instrumentenabbildungen auf dem Titel geschmückt? —, so ist reiche Gelegenheit vorhanden, die Poesie der verschiedenen Instrumentenklänge auf mannigfache Weise auszunutzen. Nichts steht im Wege, *Senfls* herrliches Jagdlied „Es jagt ein Jäger gschwinde" (Ott, Nr. 6) etwa mit Hörnern, *Wolf Heintz'* Duett „Gar hoch auf jenem Berge" (Forster II, Nr. 21) mit Oboe, Schalmei (Klarinette) und Fagott, *Stephan Mahus* „Ein feste Burg" mit stark besetztem Streich- und Blasorchester, *Joh. Stahls* Begräbnisduett „Nun laßt uns den Leib begraben" (Rhaw, Nr. 121) mit Posaunen (auch in der Cantus firmus-Stimme) auszuführen. Hier liegen nicht nur die bisher verborgenen Quellen der deutschen Volks- und Kirchenmusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts (Bach!), sondern auch die Quellen für die grandiose deutsche Orchestersuite des 17. Jahrhunderts. Schon jetzt darf bemerkt werden, daß die Fäden, die von dieser Literatur zu der der älteren und jüngeren Zeit hinüberführen, so offen daliegen, daß sie nicht mehr ignoriert werden können. Diese begleitete deutsche Liedliteratur, die sich aufbaut auf der französisch-niederländischen des 15. Jahrhunderts, ist Ende des 16. Jahrhunderts nicht etwa erstorben,

---

[1]) Oder will man wirklich noch daran festhalten, daß Rhaws Deutsche Gesänge von 1544, die bekanntlich „für die gemeinen Schulen" bestimmt sind, allen Ernstes 4—6stimmige a cappella-Gesänge gewesen seien? Wahrlich, jeder moderne gutgeschulte a cappella-Chor müßte sich dann vor dem Kleinkinderchor einer protestantischen Volksschule um 1550 schämen.

sondern hat weitergelebt, freilich um zuzeiten ganz verdrängt zu werden von dem „neumodischen“ italienisierten Kunstliede mit Generalbaß der *Albert*, *J. H. Schein* und Genossen, die selten mehr auf die ältere Praxis zurückgriffen. Noch zu Praetorius' Zeiten aber ist sie in Haus und Kirche fleißig geübt worden. — Diesem begleiteten „volkstümlichen“ Liede geistlicher und weltlicher Art, das mag in dieser vorläufigen Skizze zu erwähnen nicht vergessen werden, erstand allerdings schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Zwillingsbruder: das wirkliche mehrstimmige Kunstlied, das auf einen solistischen „Cantus firmus“ verzichtet und sämtliche Stimmen vokal führt. Es war das eine Nachbildung italienischer Muster (Madrigale, Kanzonen, Villanellen), sonach ein fremdes Reis von fremdem Stamme. Zwischen diesen beiden Liedarten ist natürlich zu unterscheiden, wobei dahingestellt sei, ob und in welchem Umfang die Instrumente auch bei diesem von Italien herüberkommenden Chorliede eine Rolle spielten.



Wittenbergische Figuralmusik zur Zeit Luthers.

Im vorstehenden Artikel wurde der Versuch einer neuen Interpretation der geistlichen und weltlichen Liedmusik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unternommen und festgestellt, daß der größte Teil derselben nicht zur a cappella-Musik zu rechnen ist, sondern der Literatur des ein- und zweistimmigen mit Instrumenten begleiteten Liedes angehört. Welche weitgreifenden Konsequenzen sich ergeben, wenn das Prinzip des begleiteten Sololieds als herrschend in der damaligen Musik (und zwar nicht nur Deutschlands) angenommen wird, findet sich an anderer Stelle ausgeführt. Es wurde zugleich ausgesprochen, daß es um 1540 an wirklich mehrstimmig gesungenen Liedern zwar nicht gefehlt hat, daß aber deren Charakter völlig abweichend ist vom Charakter der Instrumentenlieder, und daß die Quantität jener im Verhältnis zur Quantität dieser verschwindend gering ist.[1])

[1]) Sehr belehrend und die neue Auffassung aufs beste bestätigend, ist die Vorrede zum II. Teile der Forsterschen Liedersammlung (1540), wo es heißt: „Ich hab im verschiedenen jahr ein Außzug (in wölchem allein die teutschen liedlein, so auff allerley Instrumenten zu brauchen vast dienstlich) durch den Truck lassen auß gehn. Weil aber nicht alle Liedlein, wie auch anderer gesang, auff die Instrument tüglich [tauglich], hab ich gegenwertige teutsche Liedlein, als die zum singen am füglichsten und

Im Bereich der kirchlichen Musik tritt das mehrstimmig ausgeführte Lied geradezu in den Hintergrund und beschränkt sich auf zwei- oder dreistimmige einfache Kanons. Ein kurzer Streifzug in das musikalische Wittenberg zur Zeit Luthers mag zur Klärung der Frage beitragen: Welche Stellung nahm das instrumentenbegleitete Kirchenlied im Rahmen des jungprotestantischen Gottesdienstes ein.

Ältere und neuere Forschungen[1]) haben mit Sicherheit ergeben, daß in der jungen protestantischen Kirche neben dem an erster Stelle stehenden Gemeindegesang und dem Choralgesang (Cantus planus) der Figuralgesang eine bedeutsame Rolle spielte, jener Gesang also, der sich fürs Auge der Sänger durch Notation in Mensuralnoten (statt Choralnoten) kundgab, gegenüber dem „planen" Cantus gregorianus figuratives Wesen zur Schau trug und mehrstimmig gehalten war. Unter den Begriff „Musica figurata" oder „Musica in contrapuncto" fielen demnach weder der einstimmige (unbegleitete) Gemeindegesang noch die ebenso gearteten offiziellen liturgischen Gesänge. Trotzdem seit langem dieser Unterschied erkannt und präzisiert ist, herrscht doch noch immer Unklarheit über die

---

gar zur kurzweil am frölichsten, zum singen am besten, sol der text auffs vleißigst darein gesungen werden (!). Darumb er dann auch etwas vleißiger, dann vielleicht in den vorigen beschehen, darunter gesetzt und appliziert worden." — Man halte diese in schlichtem Kontrapunkt gesetzten Singelieder (es sind trotzdem auch einige begleitete dabei) gegen die Instrumentenlieder der ersten Forsterschen Sammlung oder gegen Gesänge aus Otts Sammlung! Das numerische Überwiegen der „instrumentischen Gesänge" geht aus dem Satze hervor: „Weil aber nicht alle Liedlein, wie auch anderer Gesang, auff die Instrument tüglich . . . ."

[1]) So von K. v. Winterfeld, R. von Liliencron, Rietschel, Joh. Wolf, F. Sannemann, Rautenstrauch u. a.

eigentliche Beschaffenheit des frühprotestantischen Figuralgesangs. Bestand er in reinem mehrstimmigen Gesang des Kirchenchors oder nahmen fakultativ oder obligatorisch auch Instrumente, voran die Orgel, teil?

Tritt man an die Frage mit dem Belegmaterial der überlieferten Musik heran, so kann sie einzig und allein im Sinne der zweiten Satzhälfte beantwortet werden. Denn es muß auffallen, daß uns aus der Zeit um 1530 keine Figuralmusik erhalten ist, welche — wäre sie wirklich a cappella gesungen worden — dem Stande der damaligen a cappella-Musik entspräche, d. h. in einfachem, Note gegen Note gesetztem und syllabisch deklamierendem Satze geschrieben ist. Nur dieser schlicht kontrapunktische Stil käme in Betracht. Denn es steht fest, daß die Ausführung der kirchlichen Gesänge zunächst Schülerchören anheimfiel, also Kindern und Jünglingen, die an irgendwie komplizierte Musik in keiner Weise gewöhnt waren, sondern vollauf zu tun hatten, die für die Bewältigung des Cantus choralis notwendigen Regeln der Solmisation und Mutation in sich aufzunehmen. Wie vielstimmige Gesangsstücke für Lateinschüler um die Mitte des 16. Jahrhunderts beschaffen waren, zeigen die Anhänge der Gesangsschulen und andere ausdrückdrücklich für den Schulgesang bestimmte Kompositionen.[1]) Es sind einfache, durchaus akkordisch gesetzte Lieder ohne jegliche polyphone Komplikationen. Deshalb müssen auch alle jene Kapitel der lateinischen Musikkatechismen vor und nach 1550, welche mehr als dies von den Schülern fordern,

---

[1]) Vergl. etwa die Musikbeilagen zu *A. Prüfers* Schrift: „Untersuchungen über den außerkirchlichen Schulgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhundert“.

in anderm Sinne verstanden werden, nämlich als Anleitungen zum instrumentalen Singen. Daß „cantare“ im Sprachgebrauch des späten Mittelalters bis in jene Zeit hinein nicht nur Singen mit der Menschenstimme bedeutete, sondern auch das Musizieren auf Blas- und Saiteninstrumenten einschloß, ist bis jetzt noch viel zu wenig beachtet worden, obgleich z. B. Sebald Heyden in seiner Ars canendi (1537) davon wie von einer selbstverständlichen Sache spricht. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als der mehrstimmige Kunstgesang auch in den Schulen immer mehr gepflegt wird, heben sich die beiden Praktiken, das „cantare“ und „sonare“, schärfer voneinander ab. Noch L. Osianders vierstimmige Chorallieder vom Jahre 1586 veranschaulichen, daß selbst um diese Zeit das mehrstimmige Choralsingen an den denkbar einfachsten Satz, Note gegen Note, gebunden war.[1])

Die Tatsachen führen vielmehr darauf, daß in den Begriff „Figuralmusik“ immer und überall Instrumentalmusik mit einzubeziehen ist. Für den Gottesdienst zu Luthers Zeit kam zunächst die Orgel in Betracht. Aus Gründen, die an anderer Stelle auseinandergesetzt werden sollen, war Luther ein Feind der Orgelmusik. Er schloß sie von seiner deutschen Messe aus, ließ sie aber trotzdem bei einigen Gelegenheiten zu, z. B. beim Te deum und bei den „Deutschen Gesängen“ (germanica carmina).[2]) Unter diesen sind nicht die Gemeinde-

---

[1]) Ausgewählte Sätze finden sich bei *Fr. Zelle*, Das erste evangelische Choralbuch (Berliner Programm 1903).

[2]) *G. Rietschel*, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 20. *R. v. Liliencron*, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700, Schleswig 1893, S. 90 ff.

lieder, sondern die Chorgesänge zu verstehen, die Luther und Joh. Walther zusammen in dem „Geystlichen gesangk Buchleyn", Wittenberg 1525 und folgende Jahre, niederlegten, und die später (1544) durch Georg Rhaw um 123 neue bereichert wurden. Hat nun die liturgiegeschichtliche Forschung einmütig festgestellt, daß diese „Chorgesänge" (und zwar nur diese) tatsächlich mit Orgel vorgetragen wurden, so ist nach der neuesten Interpretation der Liedmusik um 1530 kaum mehr zweifelhaft, wie dies geschah: der Organist spielte bei einem vierstimmigen Satze Diskant-, Alt- und Baßstimme (vielleicht auch mit Einbeziehung des Tenors), während der Chor einstimmig seinen choralen Cantus firmus im Tenor dazu sang. Diese Praxis erscheint unvergleichlich einfacher und natürlicher als jene, nach der der gesamte Chor „figuriert" hätte. Wären diese Stücke wirklich in allen Stimmen gesungen worden, so müßte auffallen, warum durchschnittlich dem Tenor die leichteste Last, nämlich der durchweg gesangliche Choral-Cantus firmus, aufgebürdet wurde, während Sopran und Alt (dieser in oft ungeheuerlicher Weise) die allerschwierigsten, atemraubendsten Partien erhielten. Und dies nicht nur gelegentlich, sondern in 90 Stücken von 100. Über welche Blasebälge als Lungen müßten die Knäblein von damals verfügt haben, wenn diese Auffassung die richtige wäre![1]) Vielmehr scheint sich zu bewahrheiten, daß in Fällen, wo nicht die Tenoristen allein, sondern der gesamte Schülerchor zur Gesangsleistung herangezogen wurde, dieser die Tenormelodie in der höheren oder tieferen Oktave mit-

---

[1]) Siehe das in der Notenbeilage zum vorliegenden Artikel mitgeteilte Stück von Resinarius.

sang. Kleine dabei vorkommende Unebenheiten der Stimmführung übersah man wohl schon damals ebenso wie noch 1603. Das in diesem Jahre in Frankfurt a. M. erschienene Schottsche Gesangbuch spricht sich in der Vorrede über den umgekehrten Fall: Verdoppelung des Diskants durch den Tenor folgendermaßen aus:

„Irret auch nicht, wann gleich die Octava tenorweise von Mannspersonen . . . darunter gesungen wird; denn solches, wiewol es den Contrapunctum etwas vitiiert (!) oder hindert, doch viel mehr den Chorum bestärket, daß die Stimmen und Weise des Gesangs desto baß gehört und vernommen, auch um so viel desto leichtlicher von menniglichen gelernt werden möge.“

Es darf nie vergessen werden, daß Amt und Aufgabe des Singechors der jungen protestantischen Kirche darin bestand, der Gemeinde die neuen Choralmelodien fest einzuprägen. Diese also mußten so deutlich als möglich hervortreten, was auf die angegebene Weise leicht und zwanglos zu erreichen war. So aufgefaßt, klärt sich mancher bisher dunkel gebliebene Zusammenhang, und an Stelle der Ausdrücke höchster Verwunderung, wie Luther und Walther es wagen konnten, ihren ungeübten Schülerchören dergleichen schwierige, richtiger gesagt: unausführbare „Gesänge“ in die Hand zu geben, tritt der Ausdruck der Bewunderung über das ebenso einfache wie künstlerische Verfahren beider. Die über Walther als Komponisten lautgewordenen, etwas geringschätzigen Urteile bedürfen durchaus der Revision, und viele zeitgenössische Mitteilungen erscheinen jetzt in neuem Licht. So etwa folgende: „. . . Post ludebatur in organis subjungente choro: Herr Gott Vater wohn uns bey“, „postea ludebatur in organis et a choro subjungebatur: Wir glauben all an einen Gott“, „post hanc lectionem ludebatur in organis,

succinente ecclesia:[1]) Wir glauben all" (W. Musculus, 1536, über Wittenberger und Eisenacher Gottesdienste, zit. bei Rietschel a. a. O., S. 21 f.); ferner alle die Stellen deutscher Kirchenordnungen, wo des längeren oder kürzeren von der Musica figurata die Rede ist. Nicht zuletzt jenes schöne Wort Luthers selbst:

„Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Teil (denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werk der Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte [schlichte] Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) her singet, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise und Tenor, gleich als mit Jauchzen rings umher um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen."

Das ist eine klare und deutliche poetische Beschreibung des instrumental begleiteten Tenorlieds; denn der ganze Absatz von „neben welcher drei, vier oder fünf Stimmen" an kann seiner Ausdrucksweise nach nur auf die Tätigkeit der begleitenden („auch singenden") Instrumente bezogen werden. Wären damit Menschenstimmen gemeint, so hätte Luther sicherlich den Schlußsatz ganz anders gefaßt.

Dem Versuche, die von Walther und Rhaw herausgegebenen mehrstimmigen Lieder in die Form von Orgelstücken mit darüberliegendem gesungenen Cantus firmus zu bringen, stellen sich keinerlei Schwierigkeiten entgegen, wenigstens was die Chorallieder betrifft. Es war Sache der Organisten, sich die entsprechenden Tabulaturen selbst herzustellen. Die Faktur anderer Stücke weist aber darauf hin,

---

[1]) Unter ecclesia ist hier Sängerchor und Gemeinde zu verstehen.

daß nicht immer nur die Orgel tätig war, sondern auch andere Instrumente mitwirkten (z. B. in Kompositionen wie St. Mahus „Herr Gott erhör' mein Stimm' und Klag'" und Th. Stoltzers XIII. Psalm (beide in der Rhawschen Sammlung), deren Cantus firmus frei erfunden ist. Hier erscheint eine Besetzung mit Streich- oder Blasinstrumenten oder eine aus beiden gemischte als die einzig mögliche d. h. künstlerisch befriedigende. Und auch dafür liegen gewichtige Zeugnisse vor, wenn auch nicht in Gestalt von Kirchenverordnungen. So ist z. B. Martin Agricolas Lehrbuch „Musica instrumentalis" (1. Aufl. 1528, 5. Aufl. 1545)[1] eine einzige große Verherrlichung der Instrumentalmusik im Dienste des geselligen wie kirchlichen Lebens. Sie ist ausdrücklich für die deutschen „Schulkinder" (!) bestimmt und Georg Rhaw gewidmet. In der Vorrede zur 5. Auflage spricht Agricola geradezu von „instrumentischen Gesängen" und lobt Rhaw, daß er ein warmer Förderer der kirchlichen Instrumentalmusik sei und nicht zu denen gehöre, die „klösterlich — da man gantz beschawlich lebet und ohn alle Musicalische Instrument (!) allein choraliter (!) dahin singet — von der Sache reden".[2]) Selnecker rühmt

---

[1]) Beide Auflagen in Neudruck durch *R. Eitner* vorhanden.

[2]) Rhaw selbst bekennt sich als Freund der Instrumentalmusik, indem er seinen „Neuen deutschen Gesängen" von 1544 ein Gedicht „Fraw Musica" voranschickt und darüber einen Holzschnitt setzt, der eine im Grünen auf der Laute spielende Frau darstellt. Zu ihren Füßen liegt ein Psalterium; an den Pfosten der Laube hängen: eine viersaitige Viola mit Bogen, eine kleine Harfe, eine Art Fagott und ein gerader Zink. Das Diskantheft ist mit Abbildungen von Instrumenten reich geschmückt (Pfeifen, Zink, Krummhorn, Dudelsack, Trommel, Viola, Laute, Harfe). Wie kämen die Abbildungen in eine Sammlung geistlicher Lieder, wenn sie nicht auch in Wahrheit benutzt worden wären?

im Vorwort seines „Psalters“ (um 1560), es sei „fein, andächtig und lieblich, wenn man in den Kirchen eine feine Musicam hält, Figural und Choral, Orgeln und andere Instrumente (!), und damit das Herz ermuntert und erfreuet“ usw. Dabei ist zu bedenken, daß in den geistlichen Liedersammlungen Walthers und Rhaws keineswegs nur Stücke für den Kirchengebrauch stehen, vielmehr eine große Zahl als geistliche Hausmusik zu betrachten ist, bei deren Ausführung schwerlich die Orgel — und sei es auch in Gestalt eines Portativs — die Hauptrolle gespielt haben wird. Gott loben „auff mancherley Musicalische weise, als nemlich mit Singen, Pfeifen und Saitenspiel“ (Agricola), das war Regel in den großen protestantischen Hauptkirchen des Reformationszeitalters (Wittenberg, Eisenach, Braunschweig, Magdeburg usw.), und nur wo Schwarmgeister und Kryptokalvinisten herrschten, wurde dies fröhliche, herzliche Musizieren zeitweilig eingedämmt oder gar verboten.

Eine Aufstellung der wichtigsten Typen der geistlichen Liedmusik um 1530 möge diese Skizze beschließen. In Betracht gezogen sind nur die beiden im Neudruck vorliegenden Sammlungen von Walther (1524 u. ff.) und Rhaw (1544).[1] Da erscheinen zunächst:

1. Begleitete Gesänge für Tenor (Chor). Den Cantus firmus bildet ein Choral oder eine Hymne.

Diese Art ist die bei weitem häufigste und wird durch zahlreiche schöne Stücke sowohl bei Walther (z. B. Nr. 10 „Christ lag in Todesbanden“, Nr. 13

[1]) Walther: Publik. der Gesellsch. f. Musikforschung, Bd. VII, Rhaw: Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. XXXIV.

„Erbarm dich mein“) wie bei Rhaw und Ott (Liederbuch 1544) belegt.[1]) Die äußere Anlage ist durchschnittlich die, daß die Instrumentenstimmen (meist drei) mit dem Anfangsmotiv des Chorals imitierend beginnen, worauf als letzter der Tenor einsetzt. Seltener beginnen mehrere oder alle Stimmen gleichzeitig. Die imitierende Arbeit pflegt sich nach Zeilenenden zu wiederholen. Es ist genau die Technik der Choralvorspiele für Orgel des 17. Jahrhunderts, die später durch Bach zu imponierender Höhe ausgebildet wurde, aber bereits hier zu verschiedenartigsten künstlerischen Wirkungen ausgenützt ist.

2. Begleitete Gesänge für Tenor (Solo) mit frei erfundenem Cantus firmus.

In Walthers Liederbuch ist diese Art nur schwach vertreten, was sich daraus erklärt, daß es als erstes Figuralgesangbuch der jungen protestantischen Gemeinde zunächst die bekannten Melodien, vor allem Luthers, bieten sollte. Reicher ist die Rhawsche Sammlung. Sie enthält in St. Mahus „Herr Gott, erhör mein Stimm und Klag“ (Nr. 35) und Th. Stoltzers 13. Psalm (Nr. 34) zwei Monumentalwerke leidenschaftlichen Ausdrucks, deren Tenöre von geradezu klassischem Zuge sind und — im Hinblick auf die Führung der anderen, instrumentalen Stimmen — mit Deutlichkeit zeigen können, was man um 1520[2]) unter „Gesang“ verstand. Wer fühlt sich Barbar genug, neben solchem Tenorgesang die übrigen krausen und sehr bewegten Stimmen durch Soprane, Alte und Bässe meckern zu lassen, statt sie Instrumenten zu geben, deren

[1]) Siehe Notenbeilage: *Mahu*, Ein’ feste Burg.

[2]) Stoltzer war gegen 1450 geboren und starb 1526, gehört also noch dem 15. Jahrhundert an!

Natur und Ausdrucksumfang sie entsprechen? Die Umstände machen wahrscheinlich, daß der Cantus firmus dieser Lieder nicht vom Chor sondern von Solosängern ausgeführt wurde. Wer mögen die Wackeren gewesen sein, die in so adeliger Kunst glänzten?

3. Begleitete Gesänge mit choralem Cantus firmus im Sopran oder Baß.

Bekanntlich schritt erst Osiander 1586 zu der Konsequenz, die Choralmelodie in mehrstimmigen Sätzen durchweg in die Oberstimme zu verlegen. Die ältere Praxis hielt an den niederländischen Vorbildern des Tenorlieds fest, obwohl schon in Walthers Sammlung gelegentlich davon abgewichen wird. Unter 38 Gesängen der ersten Ausgabe stehen zwei, in den späteren Ausgaben unter 78 Gesängen fünfzehn, die die Melodie in der Oberstimme haben. Die Tatsache, daß die meisten begleiteten Chorallieder für Sopran (z. B. in der Sammlung Variarum cantionum trium vocum tom. I des Petrejus, Nürnberg 1541) dreistimmig sind, scheint darauf hinzuweisen, daß man in der Begleitung auf den wohl nicht sehr starken Klang der Knabenstimme Rücksicht nahm. Lieder für ausgesprochene Altstimmen kommen nur selten vor. Noch seltener erscheint das ausgesprochene Baßlied (für Chor). Als Beispiel diene das „Vivo ego, dicit Dominus" bei Walther Nr. XLIII.

4. Begleitete zweistimmige Gesänge mit choralem Cantus firmus in Kanonform.

Die Manier, zwei Stimmen kanonisch zu unabhängiger, stützender Instrumentalbegleitung singen zu lassen, reicht bis mindestens ins 14. Jahrhundert zurück (Caccia der Florentiner). Sie wurde seitdem nicht wieder vergessen und begegnet im Bereich

der niederländischen Liedliteratur sowohl bei weltlichen wie geistlichen Stücken allerorten.[1]) Als Beispiele seien angeführt; „Nun komm der Heiden Heiland“ (Walther, Nr. 20), Joh. Stahls Begräbnisduett „Nun laßt uns den Leib begraben“ (Rhaw, Nr. 69) und A. de Brucks großartiges „Komm, heil'ger Geist“ (Rhaw, Nr. 16). Es ergeben sich dabei ungemein eigenartige Wirkungen, und vielfach wird man an gewisse Stücke bei Bach erinnert, der, wie die Zukunft wohl lehren wird, samt seinen älteren thüringischen Kollegen über Schütz und Praetorius hinweg geistig eng mit diesem kernigen jungprotestantischen Musikergeschlecht zusammenhängt.

5. Begleitete zweistimmige Gesänge, in denen die Stimmen den Cantus firmus alternierend vortragen.

Diese Art erscheint im weltlichen Liede häufiger als im geistlichen; immerhin sei auf die Nr. 65 der Rhawschen Sammlung (Resinarius, „Es wollt Gott uns gnädig sein), Nr. 70 (A. de Bruck, „Aus tiefer Not“), Nr. 74 (B. Ducis, „Aus tiefer Not“) hingewiesen. Eine Erweiterung dieser Form ist die folgende.

6. Begleitete Gesänge für vier einzelne Stimmen mit wanderndem Cantus firmus.

Diese sechste Art ist hinsichtlich der Kompositionstechnik die interessanteste und mag an einem der kürzesten zur Verfügung stehenden Musterbeispiele, dem „Vater unser“ von Balth. Resinarius (Rhaw, Nr. 22), kurz erläutert sein.[2]) Die Komposition beginnt nach der Weise des gewöhnlichen Tenorlieds: Der Tenor setzt nach kurzen Imitationen der

---

[1]) Siehe Notenbeilage: *Senfl*, „Es ist nit alles Golde“.

[2]) Siehe Notenbeilage.

Instrumente im 3. Takte mit der dem römischen Gesange entnommenen Vaterunsermelodie ein und führt sie bis zum achten fort. Hier springt der Cantus firmus mit den Worten „zu komm dein Reich" auf den Sopran über, um gleich darauf (in Takt 10) vom Alt ergriffen und bis Takt 15 von ihm weitergesungen zu werden. Die folgenden Worte „Unser täglich Brot" bis „unseren Schuldigern" gehören dem Baß. Dieser wieder gibt die Melodie in Takt 23 abermals an den Sopran ab, der von Takt 26 an dem Tenor das letzte Wort läßt. Nirgends treffen zwei gesungene Stimmen miteinander in vertikaler Linie zusammen. Hört die eine auf, so setzt das mit ihr gehende Instrument (oder die Orgel) die Führung fort und hält damit die Vierstimmigkeit aufrecht.[1]) In andern Stücken solcher Art, etwa in dem „Ich glaube an Gott" von Resinarius (Rhaw, Nr. 43), sind die von den Stimmen abwechselnd gebrachten Partien länger als hier. Das Prinzip ist das gleiche. Soweit mein Urteil reicht, liegt hier eine Praxis vor, die uralt ist und uns einen wichtigen, ja vielleicht den Schlüssel zur Erklärung der bisher so problematischen mehrstimmigen Gesangsmusik seit 1300 bietet.

7. Gesänge, die unter Umständen vom Chore a cappella ausgeführt werden können.

In der Rhawschen Sammlung erscheinen einige wenige Stücke in so einfacher, schlicht akkordischer und syllabisch deklamierender Form, daß eine Ausführung ohne Begleitung denkbar und künstlerisch einwandfrei wäre. Vergl. daselbst Nr. 6 (In dulci

---

[1]) Man versäume jedoch nicht, eine Stichprobe mit der alten Auffassung zu machen, nach der sämtliche Stimmen vokal gedacht wurden. Welche stillosen Gegensätze ergeben sich da innerhalb der Führung jeder einzelnen Stimme!

jubilo), Nr. 12 (Resinarius, „Jesus Christus, unser Heiland“) Nr. 60 (A. de Bruck, „Kommt her zu mir“), Nr. 75 (S. Dietrich, „Aus tiefer Not“); auch einzelne andere, stärker, aber doch immer noch bescheiden figurierende (z. B. ebenda, Nr. 31, 49, 51) lassen a cappella-Vortrag zu. Da indessen deren Zahl eine so überaus geringe ist, Rhaw aber wohl sicherlich nicht unterlassen hätte, bei entsprechenden Fähigkeiten des Chors mehrere solcher zur Übung mit einzustreuen, so wird man auch für diese Orgel- oder Instrumentenbegleitung annehmen dürfen, zumal der Cantus firmus auch bei ihnen im Tenor liegt und folglich bei vokaler Ausführung in den Hintergrund treten würde.

Mit diesen sieben allgemeinen Typen sind die wichtigsten Erscheinungsformen des deutschen mehrstimmigen Kirchenlieds gekennzeichnet. Im einzelnen finden sich noch eine Menge Varianten, die sich indessen unschwer einer der genannten Grundformen einreihen lassen. Wie im einzelnen vorzugehen ist, um aus der irreführenden Vokalpartitur der Neudrucke das der Intention des Komponisten entsprechende instrumentale Klangbild herauszulösen, mag einer späteren Studie vorbehalten bleiben.[1]) Die Absicht der vorliegenden war lediglich, zu weiteren Untersuchungen in dieser Hinsicht anzuregen.

---

[1]) Eine für den praktischen Gebrauch bestimmte Ausgabe weltlicher und geistlicher Lieder in dieser neuen Interpretation (Partitur und Stimmen) ist inzwischen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Vio

su_chung, son - dern *mf*

f

mf

Ten

son

f

f

mf

f dim. *p*

f dim. *p*

Ü - bel. A -

f dim. *p*

+) Solos

Es ist nit alles Golde.

Ludwig Senfl.
(Aus Otts Liedersammlung 1544.)

Es ist nit al - les Gol - de und das da glei - ssen

st nit al - les Gol - de ___ das da

ich bin dir nit gar hol - -

tut, ich bin dir nit gar hol - - de,

macht dein Ü - ber - mut. ___

macht dein Ü - - ber - mut. Schab=ab+) ist mir ge -

kraut, bei dessen Blüte der Sommer zu Ende geht; folglich „Schab=ab bin ich“ = Es geht mit mir

Schab= ab ist mir ge - wach - - sen ein gan - zer Gar - ten voll. Ich

wach - - sen ein gan - zer Gar - ten voll.

brach mir ab Ver - giss - - mein - nit,

Ich brach mir ab Ver - giss - mein - nit, ich brach mir Ver - giss - mein -

brach Ver -

giss - mein - nit, hab mich lieb und acht mein nit,

nit, hab mich lieb und acht mein nit, Schab= ab

Schab= ab bin ich, Schab= ab bin ich.

bin ich, Schab= ab bin ich.



rnst ers itzt meint, gross Macht und viel List sein grau _ sam Rü_stung

Erd ist nicht seins glei _ _ _ _ chen.

Vater unser.

eierlich.

Baltasar Resinarius (Rhaw, 1544)

lino. 1)

la.

nor.

isse.

gel.

Va - - ter un - ser, der du bist

mel, ge - hei - li - get wer - de dein Na - - - me.

Sopran.

Zu

Viola II.

espr.

eichinstrumente oder mit ihnen zusammen können auch entsprechende Blasinstrumente eintreten.
z ist nicht als Begleitung, sondern als Ersatz des begleitenden Orchesters zu verstehen.

Viol.
komm dein Reich.
p
Alt.
Dein Wille geschehe im Himmel und auf Erden.
mf
Viola I.
p
Bass.
Unser täglich Brot gieb uns heute, und vergieb uns unser Schuld als wir erlas-
cresc.
f

son - - dern er - lö - se uns von dem

f

f mf cresc.

rit.

n.

p

pp

rit.

n.

p

pp

rit.

l. A - - - men.

p

pp

rit.

cresc.

cresc.

- *dern er - lö - se* *uns von dem*

cresc.

rit.

pp

rit.

pp

rit.

- *men.*

pp

rit.

Christoph Graupner
als Sinfoniker.

Zusammenfassende Bemerkungen
(nebst thematischem Kataloge der Sinfonien)

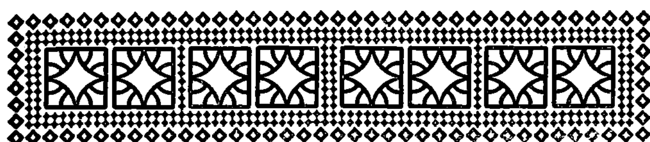
von

Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Musikalisches Magazin, Heft 49.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1912



Graupner als Sinfoniker.

Christoph Graupners Kompositionen werden in der Hauptsache auf der Gr. Hofbibliothek in Darmstadt aufbewahrt; hier liegen die 114 Sinfonien, die 80 französischen Ouvertüren, die die Zahl 1300 übersteigenden Kantaten. Die Berliner Hofbibliothek besitzt die Partituren der beiden einzig erhaltenen Opern des Meisters. Einzelnes liegt in Rostock, in Karlsruhe und auf der Frankfurter Stadtbibliothek. Ein Verzeichnis ihres Besitzes Graupnerscher Werke, das nicht allzu umfangreich werden dürfte, ist noch nicht bekannt geworden.

Die Kompositionen haben bislang noch keine eingehende Würdigung erfahren. Es kann das bei dem Gange der Entwicklung der modernen Musikgeschichtsschreibung nicht weiter auffallen: zuerst galt es, um Zentralpunkte der Darstellung zu gewinnen, das Leben und Wirken der führenden Geister darzustellen; darauf folgten ganz von selbst die Gruppen, die sich um diese gebildet hatten. Schulen, Formgattungen schlossen sich an. Aber je weiter der forschende Blick vordrang, um so mehr ließ sich eine Erscheinung klar erkennen: daß vieles, was man als Eigentümlichkeit des Stiles eines großen Künstlers erkannt hatte, von seinen Vorgängern bereits angebahnt, von ihm nur ausgebildet, zur Vollendung gebracht worden war. Dadurch

hat sich, um ihn zu nennen, z. B. *Haydns* Bild in den letzten Jahren nicht ganz unwesentlich verschoben. Die Erkenntnis, daß in der Mannheimer Tonschule einiges von Haydnschen Idiotismen vorbereitet wurde, hat ebensowenig wie die andere, daß die Mannheimer Sinfoniker den jungen Haydn als Instrumentalkomponisten hier und da überragen, diese Erkenntnis hat freilich Haydns Ruhm nicht zu schmälern vermocht. Wir erkennen nur jetzt die Grenzen seines Schaffens klarer, aber dadurch ist er uns um nichts weniger lieb geworden.

Die Bedeutung der Mannheimer Tonschule ist nicht ganz unbestritten; mag auch ihr eifriger Vorkämpfer *H. Riemann* noch so nachhaltig für sie eintreten (während die Wiener Geschichtsschreibung dem *G. M. Monn*, der mit *Stamitz* gleichaltrig war, den Ruhm beilegt, den persönlichen Stil des 18. Jahrhunderts begründet zu haben): allmählich dringt das Verständnis dafür doch in immer weitere Kreise, daß auch Joh. Stamitz kein vom Himmel gefallener Prophet der neuen Kunst war, daß er Vorarbeiter hatte, Künder von Ideen war, die in seiner ganzen Zeit begründet lagen. Auch *Graupner* muß zu den Vorläufern der ars nova des 18. Jahrhunderts gezählt werden, und es wird nachgerade Zeit, einmal ausführlicher auf ihn hinzuweisen, der als eine beachtenswerte und durchaus tüchtige, wenn auch freilich nicht ganz harmonische Erscheinung in einer Umgebung stand, die künstlerische Werte von hohem Range untergehen und neue zum Leben erwachen sah, ein Mann, der das Rüstzeug seiner Kunst, wie es ihr bis dahin gedient hatte, vollauf beherrschte und, vom Geiste des neuen Kunstschaffens berührt, das nach passenden Formen und Ausdrucksmitteln suchte, auch seinerseits in

ehrlichem, freilich durch mancherlei Beschränkungen behindertem Ringen für das der Zeit aufdämmernde Ideal eintrat.

Im Kampfe um die Wertung des Persönlichen im Menschen und seiner geistigen Betätigung hat auch Graupner als Instrumentalkomponist mitgekämpft. Es war das tragische Moment in seinem Leben, daß ihm die Fähigkeit, einen den Wechsel der Zeiten überdauernden Eigenton zu finden, versagt blieb. Das mag mit seinem Lebensgange zusammenhängen: der Schüler Kuhnaus kommt nach Hamburg, gerät in den leichtlebig-genialen Keiserschen Opernkreis; er wird nach Darmstadt berufen, aber seine Hoffnung, hier die Oper erblühen zu sehen, verblaßt schon in den ersten Jahren mehr und mehr, und es treten neue, ganz andere Aufgaben an ihn heran, deren Bewältigung ihm nicht immer Freude macht, seinen künstlerischen Ehrgeiz nicht vollauf befriedigt. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Die Zeitgenossen erkannten freilich das Neue in seiner Kunst in hohem Maße an, und wenn *Fasch* nach Darmstadt zog, um von ihm zu lernen, so bewies er eben damit, daß Graupner die kleine hessische Residenzstadt zu einem Mittelpunkte der beginnenden neuen Musikkultur gemacht hatte.

Wir wissen, daß der Stadt am „großen Woog“ dieser Ruhm nicht lange blieb. Aber ihn verdankt sie doch nur Graupner und seinem künstlerischem Wirken, und da berührt es sonderbar, daß keine Straße, keine Tafel in Darmstadt seinen Namen dem heutigen Geschlechte lebendig erhalten hat.

Nur um Andeutungen kann es sich in dieser Arbeit handeln, nicht um breite Darlegung der an sich zahlreichen Einzelheiten. Die dem Inhalte der

nachfolgenden Blätter zu Grunde liegende Fragestellung läßt sich so geben: was hat Graupner, der Sinfoniker, Neues geschaffen, das uns berechtigt, ihn unter die Vorläufer der Haydn-Mozart-Periode zu rechnen?

Leider läßt sich die Frage nicht völlig beantworten.

Aus seinem Leben wissen wir, daß er sich nur wenig über seine künstlerische Tätigkeit äußerte. Was er im „Choralbuche“ als seine Ansicht von der Musik mitteilt, hat nur Bezug auf die damalige Zeit und geht zunächst garnicht auf die instrumentale Kunst. Schmerzlich vermißt, wer seinen Sinfonien näher tritt, deren Datierung, die uns über manchen Zweifel aufzuklären vermöchte. Daß ein Tonsetzer seiner Zeit kirchliche Schöpfungen datierte, ergab sich schon durch die Texte und die Feiern, für welche die Werke geschaffen wurden. Bei weltlichen Kompositionen, die nicht zu einer „hochfürstlichen“ Feier, vielmehr im regelmäßigen Gange des Dienstes entstanden, lag für den Musiker keine rechte Veranlassung vor, ihre Entstehungszeit zu vermerken, und das um so weniger, als sie ja in unserem Falle nicht einer bestimmten Person als Widmung zugeschrieben wurden, sondern als Unterhaltungsmusik gedacht waren. Wer sich also Graupners Sinfonien in der Absicht, sie zu sichten, nähert, wird ein gewaltiges Durcheinander und keine rechte Möglichkeit, sie chronologisch zu ordnen, finden.

Den Versuch einer solchen Ordnung, die nach inneren Gründen geschehen könnte, habe ich aufgeben müssen. Die Sinfonien ihren Tonarten nach zusammenzustellen, wäre, abgesehen davon, daß bei der großen Zahl gleichtoniger Werke überhaupt

damit nichts gewonnen wäre, ebenso etwas äußerliches wie die Einordnung nach der Zahl der Einzelsätze, die zwischen 3 und 8 wechselt. Auch die Frage der Instrumentalbesetzung gibt uns keinen rechten Fingerzeig, die andere nach der Entstehungszeit der Sinfonien zu lösen, weil wir z. B. nichts bestimmtes über die Violettspieler oder die Clarinbläser, für die Graupner geschrieben haben könnte, wissen. Es bliebe in derselben Richtung noch über die mehr oder weniger zum Sonatensatze hin sich entwickelnde Form der ersten Sinfoniesätze zu sprechen, ferner über die Hinwendung zu einem von der Suite sich abkehrenden zyklischen Tonwerke. Derlei Sinfonien, in denen die Drei- oder Vierzahl vorherrscht, und solche, in denen mancherlei Tanztypen der Suite und freie Gebilde eines gewissen programmatischen Schlages erscheinen, folgen sich in den Graupnerschen Manuskripten im bunten Wechsel. Allein nun diese als die älteren, jene als die jüngeren zu bezeichnen geht nicht wohl an, weil Graupners Wesen als Sinfoniker, wenn man von vereinzelten langsamen Sätzen absieht, nahezu jeder deutlich ausgeprägte reflektorische Zug abgeht; nur ein solcher würde es wahrscheinlich machen, daß Graupner in bestimmter und beabsichtigter Weise Formtypen zu finden und auszugestalten bestrebt gewesen sei.

Graupners künstlerische Eigenart, vornehmlich die, welche in seinen ersten Sinfoniesätzen zutage tritt, bezeichnet vielmehr ein bemerkenswerter Mangel reflektierender Ausdrucksweise; in der Hauptsache sind sie sozusagen aus dem Ärmel geschüttelt, nicht selten sorglos und selbst flatterig gestaltet. Wohl enthalten alle diese Sätze, in denen das oft öde Figuren- und Floskelunwesen, wie wir es aus der

damaligen Ouvertüre kennen, zuweilen wahrhafte Orgien des langweiligsten Passagenwesens feiert, auch gegensätzliche Abschnitte, in denen sich das Bestreben nach Kantilene, nach harmonischer Vertiefung, nach sinnfälligem Ausdrucke erkennen läßt; aber sie bleiben doch in der Minderzahl und gewinnen nur ganz selten für die Ökonomie des Baues eine größere Bedeutung, weil sie als fertiges erscheinen, mit dem Graupner arbeitet, ohne aus ihnen thematisch etwas zu entwickeln.

Alles das schließt nicht aus, daß sich bei ihm nicht gewisse Formtypen ausgebildet hätten. Graupners Formenbildung ist sogar ungemein reich. Aber die Entwicklung, in der er zum Begriffe des Sonatensatzes, wie wir ihn kennen, gelangte, läßt sich beweiskräftig nicht nachzeichnen. Zunächst stehen Floskeln neben mehr oder weniger fest umrissenen thematischen Kerngedanken melodisch-rhythmische Prägung da; es bildet sich ferner eine Gewohnheit Graupners heraus, den Hauptsatz auf der Dominante und abschließend auf der Tonika zu wiederholen; daneben finden sich andere Sätze, die namentlich auch naheliegende Mollstufen für dieselben Satzteile benutzen; es fehlt auch die Wiedergabe in der Tonika am Schlusse nicht. Der Begriff des 2. Themas zeigt sich nur äußerst selten scharf ausgesprochen, aber kontrastierenden Momenten begegnet man auf Schritt und Tritt, jedoch erscheinen sie nur hin und wieder in der Dominanttonart. Auch das kontrastierende Element macht sich breit. Man sieht, die Formen gehen recht weit auseinander, und ein Entwicklungsgesetz aus ihnen ableiten zu wollen, erscheint mehr als gewagt.

Daß Graupner die Notwendigkeit, in der homophonen Musik gegensätzliche Ausdrucksmittel in

nächste Nähe voneinander zu rücken, erkannte, mag durch einen bei einem so ernst geschulten Künstler leicht erklärlichen Überdruß an dem Floskelwesen des homophonen Musikausdruckes der Zeit veranlaßt worden sein. Das Sammelsurium von rauschenden Akkordpassagen und Skalengängen, von krausen Figuren und stereotypen Wendungen, wie sie die ersten seiner Sinfoniesätze oft füllen, konnte ihn auf die Dauer nicht befriedigen. Er brachte von Haus aus einen gesunden Sinn für volkstümliche Melodik mit, der noch in Hamburg durch *Keiser* neue Nahrung erhalten hatte. Er war kontrapunktisch vortrefflich geschult. Was konnte ihn an dem rauschenden Einerlei solchen Passagenfeuerwerkes, das an leerem Stroh emporlohte, reizen? An sich gewiß nichts als das eine, daß der homophone Aufbau Endzweck war und daß es galt, ihm einen gewissen über die äußerliche Wirkung hinausragenden Sinn zu gesellen. Aber die höfischen Feste, für die die Sinfonien geschrieben wurden, verlangten für den Beginn etwas festlich-wirkendes und klingendes. Das war nun einmal die Losung, unter der der Tonsetzer zu schaffen hatte. So fiel Graupner immer wieder in den alten Ton zurück, bis ihn Einflüsse *d'Abacos* und vielleicht auch da und dort solche der Mannheimer trafen. Aber er konnte auch seine eigene Natur nicht unterdrücken, und so kamen ihm inmitten des Einerleis seiner Floskelgänge auch allerlei melodische Einfälle, die er wohl in ein gewisses tonales, nicht aber in ein innerliches Verhältnis zu jenen zu stellen vermochte, und zwar deshalb nicht, weil aus der Phrase und der Floskel schlechterdings nichts anderes als Phrase und Floskel zu gewinnen war, und ein faßbarer Gedanke mit ihnen keine andere als eine äußerliche Verbindung eingehen

konnte. Breitgefügte Allegro-Gedanken zu ersinnen war Graupners Fähigkeit eben nicht. Auch wo ihm gute Eingangsmotive einfallen, opfert er sie häufig dem flimmernden Passagen-Nebenwerke. Da und dort kommt er zu einem schon recht fest gefügten thematischen Entwurfe, dann fehlt ihm aber wieder der Sinn, ihn zu entwickeln, die Form mit ihm abzurunden. Er kennt hier und da auch die Reprise des 1. Teiles, aber dann wiederholt er auch den zweiten, „durchführenden" Teil und vergißt die Abrundung durch Wiederholung des Hauptsatzes mit den nötigen Modifikationen. Kurz, man darf Graupner den Sinfoniker nicht nach dem von *Riemann* (in der großen Kompositionslehre) abgedruckten Sinfonie-Satze beurteilen: in ihm steckt viel mehr vom Künstler einer beginnenden Übergangszeit, als jenes Beispiel vermuten läßt.

In der Regel jagen sich die Passagen und Floskeln in kaum durch Pausen unterbrochener Folge (die Pause spielt thematisch nur in ganz wenigen Fällen eine bescheidene Rolle, bei seufzenden Figuren u. ä.), bis es endlich zu einem Halbschlusse, den Graupner sehr liebt, kommt: hier setzen dann neue, andersartige Gedanken ein, die nicht selten in synkopierter Form eingeführt werden. Aber zu breit strömenden, kantablen Stellen kommt es nicht häufig. In der Mehrzahl stoßen wir auf embryonenhaft dürftige Gebilde von wenigen (oft nur 2 + 2) Takten, die zum großen Teile durch den Echoeffekt charakterisiert sind. Nur hin und wieder beeinflussen sie die Physiognomie der Sätze in bestimmter Weise. Auch Wendungen trifft man, die an die Frühzeit der Wiener Schule entfernt anklingen; anderes erhält sein besonderes Gepräge durch harmonische Absonderlichkeiten, verminderte Intervallenschritte u.

a. m., das in dem im allgemeinen harmonisch gleichen Gewoge der Hauptpartieen besonders stark auffällt. Ein bestimmtes tonales Verhältnis von Haupt- zu Nebensatz hat sich, wie schon gesagt, bei Graupner noch nicht herausgebildet.

Manche der ersten Sätze von Graupners Sinfonien muten wie Studien in der „Durchführungs"-Technik an: fortgesetzte Transpositionen von führenden Phrasen und auch Zerlegungen thematischer Gebilde begegnen wir da; derartiges läßt, auch wenn es sich außerhalb der abgeschlossenen Sonatenform findet, doch immerhin solche Sätze als organisch und einheitlich empfinden. Die Periodisierung der Abschnitte ist nicht eben häufig die uns geläufige, sie begegnet auch nicht immer in den tanzartigen, der Suite entstammenden Abschnitten der Sinfonien. So überstrecken sich die Sätze vielfach, der Gehalt verzettelt sich in fast endlos erscheinenden Kleinigkeiten, Unbedeutendheiten und Wiederholungen, und es zieht allzu oft ein unerfreulicher Tonstrom an uns vorüber, der dadurch noch besonders unerquicklich wirkt, daß feste tonale Einschnitte nur ganz selten auftreten.

Unter den langsamen, meist in Moll gleicher Tonhöhe, äußerst selten in der Dominanttonart stehenden Sätzen finden sich einige von vornehmer Haltung und nicht unbedeutendem Stimmungsgehalte, Sätze auch, in denen eine gewisse Kunst der Instrumentation durch gruppenweise Gegenüberstellung der einzelnen Instrumente zu bemerken ist. Andere sind dann wieder charakterisiert durch verschnörkeltes Figurenwesen, das manchmal hübsche, melodische Einfälle bald nach dem Beginne ablöst. In solchen melodischen Themaköpfen mag man hie und da wohl nicht mit Unrecht Einflüsse volks-

tümlicher Melodik sehen können. Also auch da stehen, freilich in geringerem Grade, inneres Leben und Schematismus sich gegenüber. Derlei Kontraste zwischen festgefügter melodischer Linie und deren figurativer Ausbeutung wirken in den langsamen Sätzen zum Teil geradezu formbestimmend. Der Kontrast übersetzt sich dann auf rein klangliches Gebiet: die gegensätzlichen Klangkombinationen lösen sich in regelmäßigem Wechsel ab.

Die aus den Suiten herübergenommenen Tanztypen weisen manche frische und ungezwungene Schöpfung auf; hier haben Laune und Scherz zuweilen in glücklicher Weise die Feder geführt. Tiefgründige Kunst darf man in diesen an räumlichem Umfange verschieden geratenen, nicht regelmäßig periodischen Stücken freilich nicht suchen. Unter diesen Gebilden verdienen die Menuette besonders hervorgehoben zu werden. Graupner verwendet wie die Suitenkomponisten häufig zwei Menuette in derselben Sinfonie. Ob man hierin eine Stütze für die Annahme zu sehen habe, daß die Form tatsächlich aus der Suite in die Sinfonie gelangt ist, während eine andere Annahme will, daß der Tanz aus der Ouvertüre stamme, bleibe hier unberücksichtigt. Fragt man jedoch nach der Priorität in der planmäßigen Verwendung des formal erweiterten Menuetts, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß diese Graupner, nicht Stamitz gebühre. Mag dieser die Form mit kontrastierendem Trio (der Name findet sich bei dem älteren Meister in diesem Zusammenhange nicht gebraucht) als dritten Satz in die vierteilige Sinfonie endgültig eingefügt haben, das Verdienst, die Menuettform selbst künstlerisch ausgebildet, ihr einen in vielen Fällen auch tonal kontrastierenden

mittleren Teil eingefügt zu haben, ist Graupner kaum zu bestreiten. Der tonale Gegensatz wird durch Dur und Moll derselben Tonhöhe ausgedrückt. Die Schlußsätze sind meistens zweiteilig und haben nicht selten auch einen ebensolchen Mittelsatz. Im allgemeinen sind sie leicht hingeworfene, kurze Stücke von einer gewissen kunstlosen Frische.

Was Graupners Orchester anbetrifft, so stehen den Streichern in allen Sinfonien größere oder kleinere Bläsergruppen und häufig Tympani, die sich zuweilen rhythmisch an der Thematik beteiligen, gegenüber. Die primitivste Art der Besetzung geschieht durch zwei Hörner, zu diesen treten in einer größeren Reihe von Werken zwei Querflöten, dann auch Clarinen, ein meist das Violoncell stützendes Fagott, das selten auch wohl solistisch verwendet wird. Oboen hat Graupner auf den Titeln der Sinfonien nie vermerkt; zweimal findet sich ihr Gebrauch in der Partitur vorgeschrieben. Es ist selbstredend durchaus nicht ausgeschlossen, daß er sie in weitergehendem Maße gebraucht hat: die Sitte der Zeit verwendet sie gerne im Einklange mit den Geigen. Immerhin ist es auffällig, daß Graupner, der ihren Gebrauch von Hamburg her, aus *Keisers*, aus *Händels* Werken mit ihren zum Teil gewagten Oboengängen kannte und der sie in seinen französischen Ouvertüren ausgiebig verwandte, der Oboe in seinen Sinfonien einen so geringen Raum gab. Als konzertierende Instrumente erscheinen in einigen Sinfonien auch zwei Violetten (im Altschlüssel notiert), einmal findet sich auch die Viola d'amore. Als Baßinstrumente schreibt Graupner neben Fagott und Violoncello die Violone (Contrabasso da Viola) vor.

Die Violinen sind sehr häufig geteilt verwendet,

doch ist auch die unisono-Behandlung nicht selten. Von einer starken und durchgeführten Individual-Führung der Instrumente kann noch nicht überall in seiner Musik gesprochen werden, auch bei den Flöten nicht, die jedoch hier und da eine ihrem Klangcharakter schon recht entsprechende Verwertung finden. Es ist der Beachtung wert, daß Graupner zuweilen schon eine gewisse Individualisierung auch der Hörner durch ihnen gegebene thematische Ansätze oder eine gewisse selbständige Stimmführung versucht. Meist freilich dienen die Hörner zur harmonischen Ausfüllung, oder sie gehen in der tieferen Oktave zu einfachen Violinklängen, die sie wohl auch in vereinfachter Weise wiedergeben. Mehrfach treten einzelne Instrumentalgruppen gegeneinander konzertierend auf, wie sich denn überhaupt die Formen der Sinfonie und des Instrumentalkonzerts bei Graupner und anderen Tonsetzern der Zeit noch nicht genügend gegeneinander abgeklärt haben.

Bedenkt man die Verhältnisse, unter denen Graupner in Darmstadt zu wirken hatte, so kann es nicht wundernehmen, daß er in seinen Instrumentalwerken nicht zu Klangkombinationen kam, wie er sie früher in Hamburg geschaffen hatte. So führt er in seiner Oper „Antiochus und Stratonica" von 1708 die erste Arie des 2. Aktes („Ja hoch gekränkter Geist") mit 2 Geigen, Viola Solo, Violoncello, 3 Flöten, Baß und Cembalo begleitet ein, oder er läßt den Gesang des Antiochus „vicino al morir" in der harmonischen Umkleidung von Solo-Oboe, 3 Oboen, 3 Geigen (? oder Flöten, die Bezeichnung fehlt) und dem Basse erscheinen, oder er verwendet ebenda in der Arie „la belezza è senza fortezza" eine Solovioline mit dreifach geteilten Geigen, Oboen, Viola und Baß. Auch das ist ja

nicht übermäßig viel; es gab in der Glanzzeit der Hamburger Oper, wie wir aus *Kleefelds* Abhandlung über das Orchester der Hamburger Oper wissen (Sammelbände der J. M. G. I, Leipzig 1899/1900), größere klangliche Effekte. Immerhin aber hat doch Graupner wenigstens einige Sinfonien schon für ein bemerkenswert großes Ensemble geschaffen und hat, wie ich bereits angeführt habe, auch die Notwendigkeit klanglich gegensätzlicher Wirkungen erkannt und für ihre Verwendung Sorge getragen.

Die französischen Ouvertüren Graupners kennen außer den genannten Instrumenten noch die folgenden: Flauto- und Oboe d'amore, Chalumeau (zu dreien verwendet) Oboe- und Corno di Sel oder Selv. Was ist darunter zu verstehen? Da es sich bei dem Ausdrucke nur um ein italienisches Hauptwort handeln kann, mag es als Selva gelesen werden; so kann man wohl an einen Graupner aus irgend einem Grunde geläufigen Ersatz für „corno di caccia" und bei Oboe di Selva an die Ersetzung von legno durch selva denken.

Wer Graupners Opern kennt, wird sich vielleicht wundern, daß zwischen ihnen und seinen Sinfonien außer gewissen melodischen Beziehungen keine anderen innerer Art bestehen. Ist der Opernkomponist nicht selten im Besitze schlagenden Ausdrucksvermögens, liebt er Tonmalereien, so wird man derlei in seinen Sinfonien nur ziemlich selten antreffen; am ehesten noch letztere, wenigstens gibt es einige Sätze, denen man ohne weiteres etwa gewisse Vorstellungen von Jagden zuschreiben könnte — ohne daß sie freilich zugrunde gelegen zu haben brauchen. Was der Komponist an Überschriften zu einzelnen Sätzen bietet, ist ganz allgemeiner Art

wie „Rejouissance“ usw., eine bekannte Erscheinung seiner und einer früheren Zeit. Derlei findet sich in ausgedehnter Verwendung auch in den französischen Ouvertüren.

Trotz allem hübschen nun, das die Sinfonien im einzelnen enthalten, ist der Gesamteindruck, den sie im Partiturspieler erwecken, ein wenig erfreulicher. Mag das eine oder andere dieser Gebilde nochmals zu flüchtigem Leben gebracht werden können, die Werke sind in ihrer Gesamtheit für unsere Zeit vom ästhetischen Standpunkte aus nicht mehr zu genießen. Bei ihrer Niederschrift ist eben doch wohl nicht der ganze innere Mensch beteiligt gewesen. Das ist psychologisch nicht eben schwer zu begreifen. In Darmstadt mußte Graupner, wie wir schon hörten, nach und nach das Ziel seines künstlerischen Ehrgeizes, wie er ihn in Hamburg beseelt hatte, erlöschen: sein Wünschen erfuhr an der harten Grenze des materiellen Vermögens seines Fürsten Widerspruch und Abweisung. Hätte er einen Empfindungsreichtum besessen, wie *Bach* ihn sein eigen nannte, er hätte sein Lebenswerk in anderer, größerer, in eigener Weise auszubauen vermocht. So wurde ihm die Komposition in wesentlichen Zügen zum Ausdrucke seiner dienstlichen Funktionen und war nur in verhältnismäßig wenigen Fällen Ergebnis inneren Lebens.

Wer den Meister nach einigen besonders flüchtig hingeworfenen Sinfonien beurteilen wollte, möchte vielleicht sagen, er sei nicht einmal ein guter Musiker gewesen. Daß Graupner das aber und zwar in einem über den Durchschnitt hinausragendem Maße war, wissen wir aus manchem kontrapunktischen Werke seiner Feder, aus Trios, Konzerten, einzelnen Kantaten und seinen zum Teil hübschen Klavier-

stücken. Der neue Stil der Instrumentalmusik stellte ihn vor die Aufgabe, homophon zu schreiben. In ihrem Sinne arbeitete er seine Sinfonien, aber der Stil selbst war erst in seinen Anfängen, der persönliche Ton wollte sich noch nicht recht einstellen. Polyphonen Aufbau mied Graupner nicht gerade, wie einige Male durch die für den Anfang verwendete Form der französischen Ouvertüre und durch leicht imitierendes Gangwerk bewiesen wird. Die neue Zeit, die vorerst mit dem Kontrapunkte zu brechen hatte, um ihn dann aufs neue zu gewinnen und den persönlichen, den Ausdrucksstil mit ihm zu vereinigen, diese neue Zeit kündigt sich in Graupner, dem Sinfoniker, doch überall an, in der Instrumentierung, die schon Farben zu gewinnen trachtet, in dem freilich mehr instinktiven als reflektiert planmäßigen Suchen nach neuen Formen.

Zwar ist Graupner nirgendwo zur höchsten Vollendung vorgedrungen; neben den Namen Bach und Händel strahlt der seinige nur in bescheidenem Lichte und auch hinter den Mannheimern Stamitz und Richter muß er zurückstehen. Aber als einer, der frischen Sinnes den Weg ins neue künstlerische Land beschritt, soll sein Name in Ehren gehalten werden. Nicht darum handelt es sich ausschließlich, daß er den Mannheimern und der Haydn-Mozart-Periode formal vorgearbeitet hat: seine Musik zeigt, wenn auch in der Hauptsache nur erst andeutungsweise, schon den intimen Stil, das Hauptkennzeichen der klassischen Kunst, in einzelnen Themaköpfen, in manchem Nebengedanken kantabler Art, in einigen der langsamen Sätze und auch in den bescheidenen Versuchen kantabler Allegrosätze.

Thematischer Katalog der Sinfonien Chr. Graupners.

(Signatur: Mus. 3074; für Nr. 80 und 105: Mus. 3072 und 3073.)

I. Sinfonien für 2 Corni, 2 Violinen, Viola und Cembalo.

Die Baßinstrumente sind, soweit angegeben, in Klammern beigesetzt.

1. *Allegro.*



2. *Allegro* (Violoncello, Violone).



3. *Allegro* (Violone).



4. *Allegro* (Violoncello).



5. *Presto.*



6. *Allegro.*



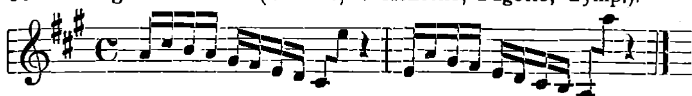
7. *Tempo d'allabreve.*



8. *Allegro* (Violone).



9. *Allegro moderato* (Violone, Violoncello, Fagotto, Tymp.).



10. *Allegro* (Tympani).



11. *Allegro* (nur „Basso“ angegeben).



12. *Molto Allegro* (Violone).



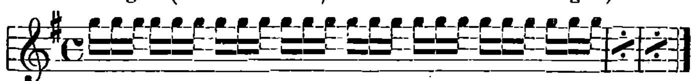
13. *Allegro.*



14. *Presto.*



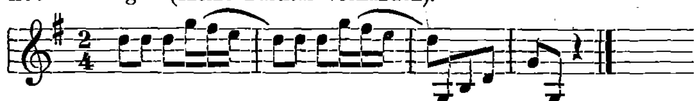
15. *Allegro* (In der Partitur, nicht auf dem Titel: Fagott).



16. *Vivace.*



17. *Allegro* (Keine Partitur vorhanden).



18. *Allegro* („Basso“).



19. *Allegro* (Keine Partitur vorhanden).



20. *Allegro* (Tympani).



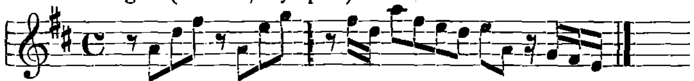
21. *Presto.*



22. *Allegro* (Violoncello, Violone, Tympani).



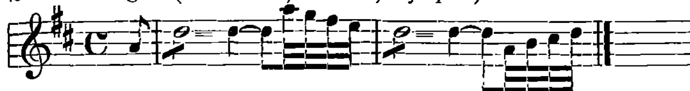
23. *Allegro* (Violone, Tympani).



24. *Vivace* („Basso“).



25. *Allegro* (Violoncello, Violone, Tympani).



26. *Allegro.*



27. *Allegro* (Violoncello, Violone).



28. *Allegro* (Violoncello e Fagotto — unisono — Violone).



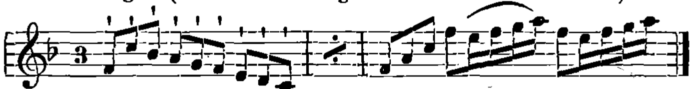
29. *Allegro moderato* (Baß w. o. Tympani).



30. *Vivace* (Baß w. o., ohne Tymp.).



31. *Allegro* (Violoncello e Fagotto — unisono — Violone).



32. *Allegro* („Basso").



33. *Allegro* (Tympani).



34. *Vivace* („Basso" Tympani).



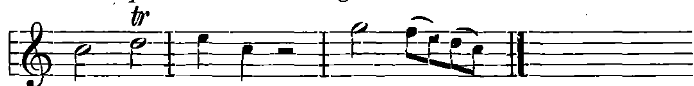
35. *Allegro* (Violone).



36. *Allegro* (Violone).



37. *Tempo d'allabreve. Allegro.*



38. *Molto Allegro.*



39. *Presto* („Basso").



40. *Grave* (Violone). *Allegro.*



41. *Allegro* („Basso").



42. *Allegro* (Violone).



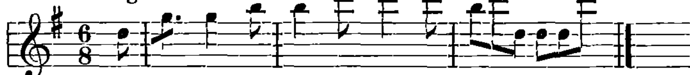
43. *Allegro* (Violone).



44. *Allegro* (Violone).



45. *Allegro.*



46. *Allegro.*



47. *Allegro* (Violoncello, Violone, Tympani).



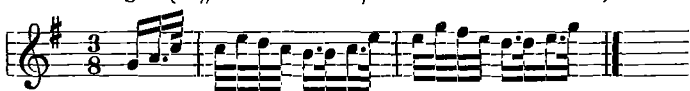
48. *Molto Allegro.*



49. *Allegro* (Violone e Fagotto — unisono — Violone).



50. *Allegro* (2 „Basso"-Stimmen, keine Cembalo-Stimmen).



51. *Vivace* (Violoncello, Violone, Tympani).



52. *Allegro* („Basso", Tympani).



53. *Allegro.*



II. Sinfonien mit 2 Flauti traversi

und der oben angegebenen Besetzung.

54. *Allegro* (Besetzung w. o., mit 2 Violini concert. u. Tymp. Violone).



55. *Allegro* (Violone).



56. *Allegro.*



57. *Vivace* (Violone).



58. *Allegro moderato* („Basso").



59. *Molto Allegro* (Violone, Tympani).



60. *Allegro* (Violone).



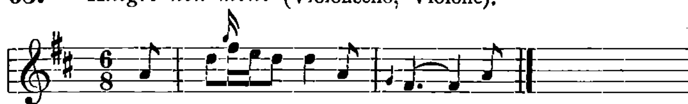
61.



62. *Allegro.*



63. *Allegro non molto* (Violoncello, Violone).



64. *Vivace* („Basso“).



65. *Allegro.*



66. *Allegro e Vivace.*



67. *Allegro.*



68. (In der Partitur ist ein Fagott angegeben).



69. *Largo e piano.* *Allegro.*



70. *Allegro* („Basso").



71. *Allegro* („Basso").



72. *Allegro.*



73. *Allegro* (Violoncello, Tympani).



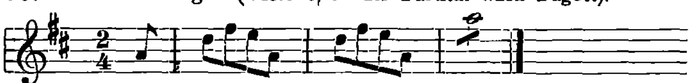
74. *Allegro* („Basso").



75. *Allegro moderato* (Violone e Fagotto, unisono).



76. *Molto Allegro* (Violone, in der Partitur auch Fagott).



77. *Allegro* („Basso").



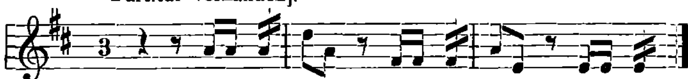
78. *Allegro* („Basso").



79. *Allegro* (Violone).



80. (2 Corni, Tymp., 2 Violini, Viola, 2 Flauti tr. e Cembalo [nur Partitur vorhanden].

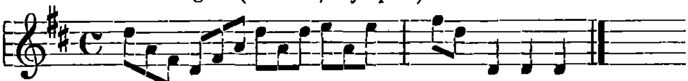


III. Sinfonien mit 2 Clarinen usw. w. o.

81. *Allegro.*



82. *Molto Allegro* (Violone, Tympani).



83. *Vivace* (Violoncello, Violone, Tympani).



84. *Allegro* (2 „Basso"-Stimmen; Tympani).



85. *Allegro* (Violoncello, Violone, Tympani).



86. *Allegro* („Basso", Tympani).



87. *Allegro* (Violone e Bassono — unisono —).



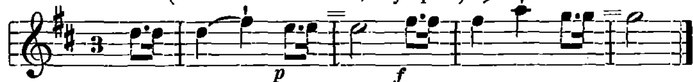
88. *Allegro assai* (Violone, Tympani).



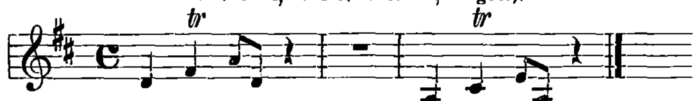
89. *Molto Allegro* (Violone, Tympani).



90. *Vivace* (2 Violone-Stimmen; Tympani).



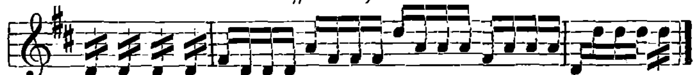
91. *Vivace* (Besetzung: 2 Clarini, Tympani, 2 Corni, 2 Flauti tr., 2 Violini, Viole, Violone, Fagott).



92. *Vivace* (2 „Basso"-Stimmen; keine Flöten).



93. *Allegro* (Besetzung wie Nr. 90; statt der Baßinstrumente dort hier nur „Basso").



94. *Molto Allegro* (2 Clarini, Tymp., 2 Violini, Viola [Violone], Cembalo).



95. *Allegro* (2 Clarin., Tymp., 2 Corni, Streicher [2 „Basso"]).



96. *Allegro* (2 Clarini, Tymp., 2 Corni, Streicher [Violoncello, Violone]).



97. *Molto Allegro* (Besetzung wie Nr. 95 mit 2 Flauti tr., Fagott).



98. *Molto Allegro* (wie Nr. 96 ohne Fagott, mit Violone).



99. *Molto Allegro* (wie Nr. 97 ohne Corni).



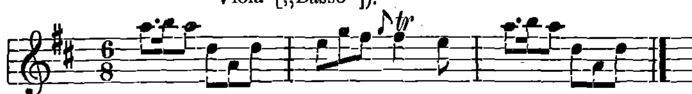
100. *Allegro* (je 2 Corni, Clarini, Flauti tr., Violini und Viola [„Basso"], Tympani).



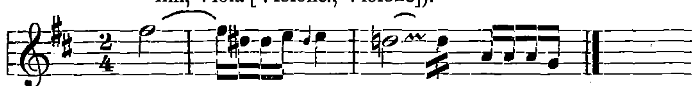
101. *Molto Allegro* (2 Clar., Tymp., 2 Corni, 2 Flauti tr., 2 Violini, Viola [„Basso"]).



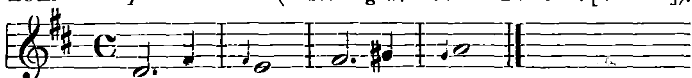
102. *Allegro* (2 Clarin., Tymp., 2 Corni, 2 Flauti tr., 2 Violini, Viola [„Basso"]).



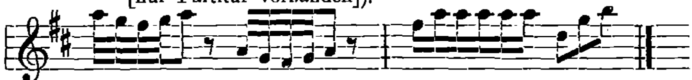
103. *Adagio* (2 Clar., 2 Corni, Tymp., 2 Violini, Viola [Violonc., Violone]). *Allegro.*



104. *Tempo d'allabreve* (Besetzung w. ob. mit 2 Flauti tr. [Violone]).



105. (2 Clarini, 2 Corni, 2 Flauti tr., 2 Violini, Viola e Cembalo [nur Partitur vorhanden]).



106. *Allegro* (2 Clarin., Tymp., 2 Violini, Viola [Violono e Fagotto — unisono — Violone]).



107. *Allegro* (Besetzuug wie oben; 2 „Basso"-Stimmen).



IV. Anders besetzte Sinfonien.

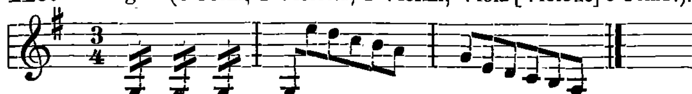
108. *Largo.* *Allegro* (Viola d'amore, Fag., Violonc., Viola, 1., 2., 3. Violone, Cemb.).



109. *Allegro* (2 Violette, 2 Corni, e Violini, Viola [Violone] e Cembalo).



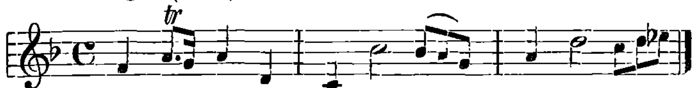
110. *Allegro* (2 Corni, 2 Violetta, 2 Violini, Viola [Violone] e Cemb.).



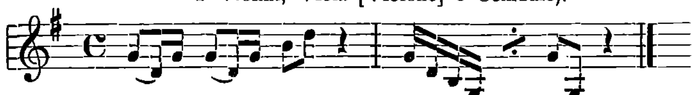
111. *Molto Allegro* (w. o.).



112. *Allegro* (w. o.).



113. *Allegro* (2 Corni, Tympani, 2 Flauti tr., 2 Violetta, 2 Fagott, 2 Violini, Viola [Violone] e Cembalo).





Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Robert Schumanns
Tondichtungen
balladischen Charakters.

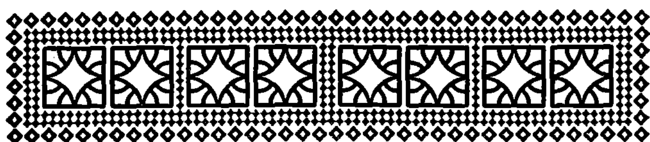
Von

Dr. Leopold Hirschberg.

Musikalisches Magazin, Heft 51.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1913



Mit Absicht habe ich das hundertjährige Geburtsfest des großen Meisters, für das diese Arbeit anfänglich bestimmt war, vorübergehen lassen; in der berechtigten Furcht, daß sie in den Fluten der Musikfeste und Jubiläumsschriften untertauchen könnte. Sie liegt mir schon seit langem allzusehr am Herzen, als daß ich sie mit dem allgemein an „Säkular-Artikel" gelegten Maßstabe gemessen wünschen könnte. Ich benutze vielmehr das — hoffentlich nicht für allzu kurze Zeit — wachgerufene Interesse für Robert Schumann, der durch die ganz Modernen weit mehr als recht und billig zurückgedrängt ist (hat doch auch schon Brahms unter diesen Stürmern zu leiden!), um ihn auf einem Gebiete einer näheren Prüfung zu unterwerfen, das von jeher mein Spezialstudium gewesen ist.

Zunächst gilt es, den Titel meines Aufsatzes zu rechtfertigen. Ich spreche nicht schlechtweg von „Balladen", sondern von „Tondichtungen balladischen Charakters". Denn das müssen wir als Grundsatz unsrer Ausführungen festhalten, daß die klassische Ballade mit *Carl Loewe* ihren Anfang genommen und ihr Ende erreicht hat. Sehr treffend drückt sich *Philipp Spitta* in seiner meisterhaften und grundlegenden Arbeit über die Ballade[1]) dahin aus:

---

[1]) Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1895, S. 405 ff.

„Im Ganzen ist der Eindruck dieser, daß bei Schumann die Ballade sich im Auflösungsprozeß befindet.“ Schumann ist der unmittelbare Nachfolger Loewes auf diesem Gebiete gewesen, wenn man überhaupt da von einem „Nachfolger“ sprechen kann, wo ihn der Vorgänger um 13 Jahre in fast ungeschwächter Produktionskraft überlebte. Wir müssen aber immer festhalten, daß Loewe seine Tätigkeit als Balladenkomponist 22 Jahre früher (1818) als Schumann (1840) begann. Wir hätten vor 4 Jahren das 90jährige Jubiläum des „Edward“ feiern können und begehen in diesem den zweiundsiebzigsten Geburtstag der „Grenadiere“. Beide Tondichtungen trennt eine Welt.

I.

Es steht unbestritten fest, daß die Ballade, das »Epos im verjüngten Maßstabe«, wie O. L. B. Wolff sie nicht übel definiert, in letzter Instanz vom Volkslied abstammt. Dies näher auszuführen, würde den Raum des mir Vergönnten zu sehr verengen, und ich muß die nach weiterer Aufklärung Verlangenden dazu auf Spitta verweisen. Wir dürfen aus diesem Lehrsatz aber wohl ohne weiteres folgern, daß nur der Tonmeister ein wahrer Balladenschöpfer sein kann, der im Volkslied lebt und webt, es ganz in sich aufgenommen hat, wie wir andererseits rückschließend dem die Fähigkeit, balladisch zu empfinden, im großen und ganzen absprechen müssen, der dem Volkslied wenig oder gar kein Interesse entgegenbringt.

Von *Loewe* ist es genugsam bekannt, daß er einerseits Volkslieder-Texte zu Balladen-Kompositionen erweitert, andrerseits Balladen-Dichtungen in der Weise des einfachen Volksliedes komponiert

hat. Für beide Dinge ließen sich zahlreiche Beispiele anführen; genüge es, für die erste Gruppe auf den „Fridericus Rex“ und die „Verlorene Tochter“ für die zweite auf das „Muttergottesbild im Teiche“ und „Jungfräulein Annika“ hinzuweisen.

Höchst überraschend ist das Ergebnis bei *Franz Schubert*. Unter seinen fast 600 Gesangswerken finde ich nur einen einzigen Volkslied-Text, auf den der Meister aber sicherlich auch nur zufällig gestoßen ist, da es sich genau nachweisen läßt, woher er ihn hat: das „Trinklied aus dem 14. Jahrhundert“ für Männerchor (Op. 155), aus den „historischen Antiquitäten von Rittgräff“. Indem wir so erkennen, daß Schubert dem Volkslied wenig oder gar kein Interesse entgegengebracht hat, wird es uns auch verständlicher, warum er kein wirklicher Balladen-Komponist sein konnte. Auf diesem Gebiete mußte er seinem Nachfolger Loewe, den er auf dem des rein lyrischen Liedes hinter sich ließ, den Platz räumen.

Bevor wir nun diesen wichtigen Punkt bei *Schumann* untersuchen, wollen wir noch einen flüchtigen Blick auf seinen berufenen Nachfolger, *Johannes Brahms*, werfen. Hier müssen wir eine sonderbare Beobachtung machen, die sich im gewissen Sinne als das Gegenstück Schuberts darstellt. Dort gar keine, hier intensive Beschäftigung mit der Volkspoesie, die sich nicht allein in der Bearbeitung deutscher Volkslieder für eine und mehrere Stimmen, sondern auch in der häufigen Wahl von Volkslied-Texten für den Kunstgesang kundgibt. Was aber Schubert sicher zu einem Meister und Klassiker auch der Ballade gemacht hätte, bewirkte bei Brahms das Gegenteil — der auf dem Gebiete des Liedes würdig zu Schubert und Schumann Gesellte hat

als Balladen-Komponist eigentlich nichts von Bedeutung geschaffen. Das mußte aber so kommen. Ebenso wie Brahms das Lied Schumanns fort-, bezw. über diesen hinausführte, ging auch die Ballade bei ihm einem noch stärkeren „Auflösungsprozeß" als bei Schumann entgegen. Dies zeigt sich schon äußerlich darin, daß er drei typische Balladen, — in striktem Gegensatz zu den kunstästhetischen Gesetzen, die man aus Loewes Werken herleiten kann — den „Edward", die „Walpurgisnacht" und „Nonne und Ritter" als Duette komponierte. Wir sehen dabei von dem rein musikalischen Kunstwert dieser Stücke vollständig ab, da wir schon das von Brahms auf die Ballade angewendete „dramatische Prinzip" als einen Kardinalfehler der ganzen Anlage betrachten müssen.

II.

Robert Schumann hat in seinen Gesangswerken dem Volkslied einen, mit Brahms verglichen, kleinen, im ganzen aber nicht geringen Raum gegönnt: 11 Volksliedtexte unter 336 Gesangsstücken (gegen 1 unter 600 bei Schubert). Fleißige Rechner mögen das prozentuale Verhältnis ganz genau ermitteln. Dabei ist zu bedenken, daß Schumann bei der Auslese seiner Texte sehr wählerisch war, und so auch auf die Volksliedsammlungen sein besonderes Augenmerk richtete, während Schubert alles sich Darbietende sofort in Musik umsetzte und bei einer Gelegenheit — wie schon in Abschnitt I angemerkt — auch einmal auf einen Volkstext stieß. Ich registriere der Wichtigkeit und Übersicht halber die Schumannschen Kompositionen nach Volksliedddichtungen:

1. Op. 43, Nr. 1. Wenn ich ein Vöglein wär (Duett; später in die Oper „Genoveva" aufgenommen).

2. Op. 75, Nr. 1. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod (4 stimmiger Chor).

3. Op. 75, Nr. 5. Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn (4 stimmiger Chor).

4. Op. 79, Nr. 10. Komm lieber Mai (Duett).

5. Op. 79, Nr. 11. Ich armes Käuzlein kleine (für 1 Singstimme).

6. Op. 79, Nr. 14. Marienwürmchen setze dich (für 1 Singstimme).

7. Op. 79, Nr. 21. Es fliegen zwei Schwalben ins Nachbar sein Haus (Duett).

8. Op. 79, Nr. 22. Wenn fromme Kindlein schlafen gehn (für 1 Singstimme).

9. Op. 91, Nr. 1. Es wollt die Jungfrau früh aufstehn (Frauenchor).

10. Op. 91, Nr. 2. Es jagt ein Jäger wohlgemut (Frauenchor).

11. Ohne Opuszahl. Spinn, spinn, Mägdlein spinn (für 3 Stimmen).

Man wird nun einwenden, daß der weitaus größte Teil dieser Volksliedkompositionen in eine Zeit fällt, wo die bedeutendsten Balladen längst geschaffen waren; daß demnach eine Beschäftigung Schumanns mit dem Volksliede vor seinen balladischen Werken nicht stattfand oder wenigstens nicht nachgewiesen werden könne. Dieser Behauptung ist aber die allen Schumann-Freunden bekannte Tatsache entgegen zu halten, daß der Meister (ganz im Gegensatz zu Schubert, Loewe und Brahms) mit der Komposition von Liedern erst begann, nachdem er 9 Jahre lang lediglich Klavierwerke geschaffen hatte. Man kann die hohe Vollendung der ersten Gesangswerke Schumanns überhaupt gar nicht verstehen, ihre Neuheit und Eigentümlichkeit nicht er-

fassen, wenn man sie nicht aus diesem seinem eigentümlichen Entwicklungsgang heraus betrachtet.

Wir werden also, wenn wir die Klavierwerke Schumanns Op. 1—23 (als Op. 24 erschien das erste Gesangswerk) als Vorstufe seiner Lieder betrachten, in jenen nach solchen volkstümlichen Anklängen suchen müssen. Und diese zeigen sich ganz deutlich. Schon im letzten der „Papillons" (Op. 2) tritt uns die Melodie des Volksliedes „Und als der Großvater die Großmutter nahm" zum erstenmal entgegen. Das Motto der „Davidsbündlertänze" (Op. 6) ist ein „alter Spruch":

In all und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seyd
Dem Leid mit Muth bereit

wodurch dem Ganzen evident der Charakter des Volkstümlichen aufgeprägt wird. In Nr. 10 der Tänze nehmen wir sogar schon die Bezeichnung „Balladenmäßig" wahr; und auch in Nr. 17 wird man bei dem „Wie aus der Ferne", ohne dem Charakter des Stückes irgend welche Gewalt anzutun, an eine langverschüttete Jugenderinnerung — vielleicht ein Volkskinderlied denken können. Nun folgt der berühmte „Carnaval" (Op. 9) in dem sich (Nr. 15) zunächst „Pantalon und Colombine" als typische Volksfiguren präsentieren, bis am Schluß im „Marche des Davidsbündler contre les Philistins" (warum nicht deutsch?) abermals das Großvaterlied erscheint, hier noch mit der besonderen Bemerkung „Thème du XVII ème siècle". Als sechstes der „Fantasiestücke" (Op. 12) erscheint eine „Fabel", die ja auch zur Gruppe der „Folklore" zu rechnen ist. Das herrliche Finale der „Etudes symphoniques" paraphrasiert das (von Marschner

in „Templer und Jüdin“ komponierte) englische Volkslied „Wer ist der Ritter hochgeehrt?“ In den „Kinderscenen“ (Op. 15) tritt der volkstümliche Charakter bei jedem einzelnen Stücke in deutliche Erscheinung; in der berühmten „Fantasie“ (Op. 17) läßt sich ein Abschnitt „Im Legendenton“ vernehmen; und in der achten „Novellette“ (Op. 21) erklingt wieder einmal eine „Stimme aus der Ferne“. Die „Nachtstücke“ (Op. 23) endlich müssen wir uns durchaus als musikalische Deutungen seltsamer Märchen (und zwar E. T. A. Hoffmanns) denken.

So sehen wir den Meister eigentlich dauernd im Bann der Volkspoesie befangen. Aber bei einem Hauptrepräsentanten der „romantischen Schule“, wie Schumann, kann uns dies auch weiter gar nicht Wunder nehmen. Jedenfalls ist das Hauptfordernis des Balladenkomponisten, die Durchtränkung der Empfindung mit der Volkspoesie, bei ihm in einwandfreier Weise nachgewiesen.

III.

Loewe, der als maßgebend in allen Fragen der Balladen gelten muß, hat ihren Begriff sehr weit gezogen. Als ihr völlig gleichwertig ist die Legende zu betrachten. Ferner gerückt sind Romanze, Sage, Märchen, Fabel, Humoreske, lyrische Phantasie. Auch in der Art der Komposition wandelt eine ungemein große Verschiedenheit vor. Bei weitem der größte Teil ist ja für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers gesetzt; doch tritt nicht gerade selten auch ein Chor dazu, und für einige Stücke existiert von ihm selbst neben der Klavier- eine orchestrale Begleitung. Der Ersatz des Klaviers durch die Guitarre und Harfe (in vereinzelten Fällen) sei nebenbei erwähnt. Mehrere

Balladen für Chorgesang allein (a capella) gibt es ebenfalls. Ganz besonders aber muß darauf hingewiesen werden, daß der Meister auch reine Instrumentalballaden geschaffen hat, zwar nicht unter dieser Bezeichnung, wie es Chopin, Brahms u. a. taten, aber doch als solche deutlich erkennbar, wie z. B. „Mazeppa", „Der barmherzige Bruder", „Die Jungfrau vom See", „Die Auswanderer", „Biblische Bilder" usw.[1])

Ähnliches wird uns auch bei Schumann begegnen.

Nur von Einem hat sich Loewe, in richtiger Erkenntnis, daß durch das gegenteilige Verfahren das Grundwesen der Ballade unfehlbar zerstört wird, ferngehalten: von der Einführung mehrerer sprechender Personen. Dadurch hört die Ballade auf, ein Gedicht zu sein, und wird in die Sphäre des Dramas gerückt. Weder Schumann noch Brahms sind diesem Grundfehler, der (wie noch später kurz zu zeigen sein wird) in den Anfängen der Balladenkomposition an der Tagesordnung war, entgangen.

Tüchtige Loewe-Kenner werden mir da zweierlei einwenden können.

Zunächst: In der Goetheschen Legende „Paria" gibt der Tondichter selbst an, daß Teil 1 (Gebet) und Teil 3 (Dank) von einer Männer-, Teil 2 (Legende) von einer Frauenstimme gesungen werden kann. Daß dies keine Zersplitterung des Gedichtes zu einem dramatischen Gebilde ist, dürfte bei einiger Überlegung klar zu Tage treten; wenn der Meister bei diesem Riesenwerke auf die physische Kraft

---

[1]) Über diese Dinge wird meine demnächst erscheinende Monographie „Loewes Instrumentalwerke" Auskunft geben.

des Sängers Rücksicht nimmt und anheimstellt, es in der angegebenen Weise zum Vortrag zu bringen, so wird dadurch nur äußerlich angedeutet, daß die Legende als vollständig selbständiges Stück zwischen dem Gebet und Dank (des Paria) schwebt; sie könnte ebensogut von einem Chor gesungen werden, ohne daß die Einheitlichkeit geschädigt wird. Hätte aber Loewe, wie zweifellos ein Nichtkenner der Balladenästhetik es tun würde, in der „Legende" die drei Personen des Vaters, der Mutter und des Sohnes redend (d. h. mit 3 verschiedenen Stimmen) eingeführt, so wäre dies unverzeihlich gewesen. — Schwieriger ist der zweite Einwand zu beseitigen. In der Uhlandschen Romanze „Der weiße Hirsch" (für 3 Männerstimmen und Männerchor) werden die 3 Jäger von 3 verschiedenen Stimmen gesungen. Einmal aber überschreibt der Dichter selbst (ein Klassiker der Ballade!) die Worte dieser 3 noch ganz besonders: „Der Erste, Der Zweite, Der Dritte". Außerdem jedoch hat die Komposition durchweg so sehr den Charakter eines Scherzstückes, daß wir sie unschwer aus der Gruppe der Balladen (Romanzen) aussondern können. Übrigens steht dieser Fall bei Uhland sowie bei Loewe ganz vereinzelt da.

IV.

Wenn wir nunmehr, unter Festhaltung des oben aufgestellten Grundsatzes, daß es im Prinzip gleichgültig ist, ob eine Ballade von einer Stimme oder Chor, ob mit Begleitung des Klaviers oder Orchesters usw.[1]) gesungen wird, wenn nur im Verlaufe des Stückes an dem einmal festgestellten

---

[1]) Es gibt natürlich unzählige Möglichkeiten.

Modus nichts geändert wird,[1] die balladischen Kompositionen *Schumanns* in ihrer Gesamtheit betrachten, so tritt uns die stattliche Zahl von 40 Werken entgegen, die auf sich 26 Opuszahlen verteilen. Bei der Bestimmung des balladischen Charakters in Fällen, wo die Bezeichnung Ballade, Romanze usw. nicht ausdrücklich hinzugesetzt ist, bin ich zunächst streng der Angabe des betreffenden Dichters gefolgt. Wo dieser eine solche nicht macht,[2] verfuhr ich nach reiflicher eigner Überlegung. So wurde „Mignon", wiewohl von Goethe als „Ballade" bezeichnet, ebensowenig in den Kreis der Betrachtung gezogen, wie „Haidenröslein", das Schumann eine „Romanze" nennt, Goethe jedoch in die Gruppe der „Lieder" aufgenommen hat.

Aus einer derartigen übersichtlichen Zusammenstellung läßt sich nun mancherlei Interessantes entnehmen. Zunächst die bemerkenswerte Tatsache, daß die Balladenkomposition[3] Schumanns sofort bei Beginn seiner Gesangswerke überhaupt einsetzt (Op. 31) und erst mit dem Schluß seines Schaffens ihr Ende erreicht (Op. 146). Wie bei den andern Werken läßt sich auch hier ein Aufsteigen, ein Höhepunkt und ein trauriger Abfall nachweisen. Charakteristisch ist ferner die Wahl der Dichter. Während wir als die Signatur Loewe-

---

[1]) Ein geschmackvoller Tondichter wird hier das Passende unschwer erkennen. Es wäre natürlich ganz unangebracht, eine Dichtung wie den „Edward" oder die „Grenadiere" von einem Frauenchor singen zu lassen, obwohl prinzipiell nichts dagegen einzuwenden wäre.

[2]) Chamisso z. B. gruppiert ganz allgemein „Lyrische-epische Dichtungen". Mörike, Kerner, Andersen und Béranger machen in ihren Gedichten überhaupt keine besonderen Abteilungen.

[3]) Wir wenden diesen Ausdruck nur der Kürze halber für „Kompositionen balladischen Charakters" an.

schen Schaffens *Goethe* und *Uhland* betrachten können, ändert sich bei Schumann dies Verhältnis dahin, daß *Heine* und *Uhland* die bevorzugten Dichter sind. Unter den mehreren Hundert seiner Balladen findet sich bei Loewe nur eine einzige von Heine (Der Asra)[1]; unter den 40 von Schumann nicht weniger als 8 dieses Dichters. Uhland tritt uns ebenfalls 8mal entgegen, 4mal Eichendorff, der bei Loewe vollständig fehlt. Goethe ist bei Schumann 2, bei Loewe 17mal[2]) vertreten.

Diese Zahlen reden eine deutliche Sprache, namentlich wenn man noch die Entstehungszeiten der Werke berücksichtigt. Die Blütezeit des Schumannschen balladischen Schaffens hat das Losungswort „Heine", der Verfall (von Op. 116 ab) „Uhland". Heine, wiewohl ihr Verspotter, ist doch der letzte Vertreter der romantischen Schule, in gewissem Sinne ihren Höhepunkt, wie ihre Auflösung bezeichnend. Ein neuer Beweis für die Richtigkeit der eingangs mitgeteilten Spittaschen Behauptung. Die abgeklärte Reinheit Uhlandscher Balladendichtung sagte Schumann zunächst nicht zu; der ironische Zug, der Heines Balladen ihre ganz besondere, eigentümliche Stellung anweist, berührt verwandte Saiten in der Seele des Tondichters. Loewes Op. 1 dagegen enthält schon einen Goethe und einen Uhland, während der „Asra" eines seiner letzten Werke ist.

All die hier festgestellten Gegensätze werden uns die Verschiedenheit der Musik erklären helfen, zu der wir uns nunmehr wenden wollen.

---

[1]) Von Heineschen Liedern hat Loewe 10 komponiert.

[2]) In Balladen.

V.

„Das Geheimnis der Balladenform *Loewes* beruht in einer neuen Verwendung der Strophe“ (Spitta, a. a. O.) Die strophische Weise ist die dem Volkslied eigentümliche; sie darf vom Balladenkomponisten keinesfalls verlassen werden. Das die Strophenform aufhebende Rezitativ ist verpönt. Von nicht geringem Interesse dürfte die Tatsache sein, daß *Goëthe* bereits 1801 dieses wichtige Grundgesetz mit wünschenswertester Klarheit ausgesprochen hat. In den „Tag- und Jahres-Heften“ (Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart und Tübingen, Cotta. 1830. Bd. 31. S. 91 f.) lesen wir folgendes:

„Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war *Ehlers* als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Guitarre mit genauester Präcision der Textworte, ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach Einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hievon durchdrungen ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponiren der Lieder sey, wodurch der allgemein lyrische Character ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.“

Eine abermalige Widerlegung — wenn es einer solchen noch bedarf — der leider noch immer viel verbreiteten unsinnigen Meinung und Behauptung: Goethe sei „unmusikalisch“ gewesen, oder: „habe nichts von Musik verstanden“ usw.

Für kürzere Balladen genügt meist eine solche strophische Melodie; längere müssen gewissermaßen

in „Akte zerlegt“ und (nach den Hauptgruppen der erzählten Begebenheit) von einander abgesondert werden. „Hiermit allein wäre Loewe nun freilich noch nicht weit über seine Vorgänger hinausgekommen. Das ganz neue ist der flüssige Zustand, in dem er die Strophenmelodie fortdauernd erhält. Dieser ermöglicht es ihm, sie dem wechselnden Inhalt des Gedichtes anzupassen, ohne ihr Grundwesen zu zerstören.“ Derartige „Umbiegungen“ des Themas werden meist durch ganz geringfügige Mittel bewirkt, die dem weniger Kundigen überhaupt nicht auffallen, dem Kenner aber, wenn er sich liebevoll mit ihrem Studium befaßt, die höchste Bewunderung für das Talent des Tonmeisters einflößen. Bald erscheint die Melodie in Dur, bald in Moll, bald in der Grund-, bald in einer fremden Tonart; die Begleitung macht die mannigfachsten Veränderungen durch; die Singstimme ordnet sich ihr bald unter, bald schwebt sie über ihr hin. Melodien von Chorälen, Volksliedern usw. werden zur reicheren Gestaltung eingewebt. Wir übertreiben nicht, wenn wir erklären, daß jede der vielen hundert Balladen Loewes in dieser Hinsicht etwas Neues darbietet.

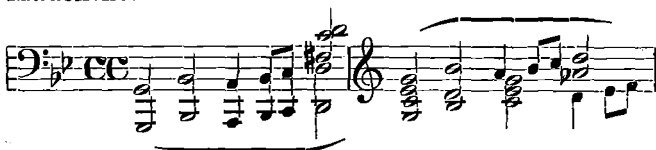
Schumann war feinsinniger Ästhetiker genug, um das Bahnbrechende in Loewes Schöpfungen zu erkennen und sich zu eigen zu machen. Er liebte den älteren Meister und hat seiner Verehrung für ihn an vielen Stellen seiner Schriften beredtesten Ausdruck verliehen. Er schafft keinen neuen „Styl“ in den Werken, die wir zu seinen Meisterleistungen auf diesem Gebiete zählen müssen, aber er baut sie in seiner Weise, als echter Romantiker, als Tondichter des inneren Lebens, aus. Er huldigt vor allem der Romanze, die bei Loewe so gut wie

völlig in den Hintergrund tritt. Daß die klassische Klarheit des letzteren fast nirgends erreicht wurde, wird dadurch verständlich; aber ungemein liebliche und ergreifende Bilder erscheinen als Kinder dieser Vermählung von Ballade und Romanze.

VI.

Indem wir zu der Einzelbetrachtung der Werke übergehen, geben wir zugleich eine erstmalige Zusammenstellung vom chronologischen Gesichtspunkt aus und knüpfen, um Wiederholungen zu vermeiden, an jedes einzelne Stück sofort die notwendigsten Bemerkungen. Die bekannten Werke werden im allgemeinen nur registriert.

1. Die Löwenbraut (Chamisso), Op. 31, Nr. 1, für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Komponiert 1840. Soweit es möglich war, der wenig interessanten Dichtung musikalische Züge abzugewinnen, ist dies Schumann in seinem ersten Balladenwerk gelungen. Die Wahl des unglückseligen Textes aber (wieviel schönere Balladen hat uns Chamisso geschenkt!) beweist, daß von einem derartigen Durchdrungensein wie bei Loewe, dessen erstes Werk der nie wieder annähernd erreichte „Edward“ war, bei Schumann nicht die Rede sein kann. Das Grundmotiv, welches in zwei aufeinanderfolgenden Takten die Würde und den Stolz des Königs der Tiere und die Wehmut des Mädchens:



sehr charakteristisch zum Ausdruck bringt, wird im weiteren Verlaufe mehrfach interessant in dynami-

scher und rhythmischer Hinsicht verändert, so z. B. bei der Rede der Jungfrau:



2. Die rote Hanne (Béranger, übersetzt von Chamisso), Op. 31, Nr. 3, für eine Singstimme und Chor ad libitum mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Auch diese Geschichte von der Frau eines Wilddiebes (in einer andern Übersetzung heißt sie die „rote Lene“) mag ja recht wirksam, namentlich unter Vorführung entsprechender Bilder, auf einer Kirmes, zur Warnung aller Mägdelein, vorgetragen werden können; eine tiefere Erregung vermag sie in der Seele des Hörers nicht hervorzurufen. Das Stück ist durchaus auf einen volkstümlichen Ton gestimmt, der durch den nicht weniger wie fünfmal wiederkehrenden Chorrefrain:

„Sei Gott du mit der roten Hanne,
Der Wilddieb sitzt in sichrer Hut“

noch verstärkt wird.

Im ganzen waltet über diesem ersten Balladen-Opus Schumanns ein Unstern. Sind Fehler gegen die musikalische Form der Ballade auch nirgend begangen, so bewirken die recht unpassend gewählten Dichtungen eine gewisse Ermüdung, ja Langeweile. Bezeichnenderweise ist in keinem der vielen Briefe des Meisters dieses Op. 31 auch nur mit einem Worte gedacht; das legt die Vermutung nahe, daß Schumann selbst nicht viel davon gehalten hat.

3. Die Minnesänger (Heine), Op. 33, Nr. 2, für vierstimmigen Männerchor (a cappella). Komponiert 1840. Das merkwürdige Gedicht (Nr. 12 der „Romanzen“ im „Buch der Lieder“) kann als

Paradigma Heinescher Balladen-Dichtung gelten. Die viel zu wenig gekannte Schumannsche Komposition schließt sich dem Dichter kongenial an. Wie vortrefflich ist der ironische Ton in dem leichten und kurzen Thema getroffen, das in seiner Knappheit ($^2/_4$ Takt) durch die mehrmalige Gegenüberstellung des schwerfälligen $^3/_4$-Taktes noch deutlicher in die Erscheinung tritt! Köstlich macht sich der kurze, wie vorüberhuschende ironische Eintritt der Molltonart bei den Worten:

„Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund;
Aber Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswund."

Die letzte Strophe des Gedichtes:

„Und wem dort am besten dringet
Liederblut aus Herzensgrund,
Der ist Sieger, der erringet
Bestes Lob aus schönstem Mund"

hat Schumann nicht in Musik gesetzt, statt dessen als Koda die erste Strophe mit einem schalkhaften subjektiven Zusatz noch einmal auftreten lassen; der 1. Tenor und 2. Baß begleiten die Erzählung mit den Ausrufen „ei, ei" und ziehen die andern Stimmen schließlich auch zu diesem leisen, aber vielsagenden Kichern mit.

4. Stirb, Lieb und Freud! (Kerner), Op. 35, Nr. 2, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung Komponiert 1840. Das Gedicht ist bis auf den Schluß, wo der Dichter persönlich wird, im Legendenton gehalten und demgemäß komponiert. Musterstücke reinsten Charakters in dieser Gattung, von denen Spitta erklärt, daß derartiges in der gesamten Gesangsliteratur überhaupt nicht existiere, lagen von Loewe bereits in beträchtlicher Zahl vor, so daß Schumann etwas Wesentliches nicht dazutun

konnte. Mit Begleitung der Orgel, bezw. des Harmoniums wirkt der Gesang überraschend schön.

5. Waldesgespräch (Eichendorff), Op. 39, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Über dieses in jeder Hinsicht vollendete und auch für Schumann, den Romantiker, typische Werk braucht nichts mehr gesagt zu werden. Wie der Meister jenes Hauptinstrument der romantischen Schule, das Waldhorn, bald frisch und keck, wenn der Ritter spricht, bald schmerzvoll und klagend, bei den Worten der Loreley, durch das ganze Werk ziehen läßt, zeugt von höchster Charakterisierungskunst. Wirkungslos aber würde bei aller Schönheit alles verhallen, wenn man versuchen wollte, aus dem Einzel-Gesange ein Duett zu machen. — In der Original-Ausgabe der Eichendorffschen Gedichte (Berlin 1837) führt es den Titel „Waldgespräch", in der zweiten Gesamtausgabe der Werke (Leipzig 1862) heißt es „Loreley". Es steht in der Gruppe der Romanzen. Übrigens hat sich Schumann eine eigenmächtige Änderung des Textes erlaubt; ob zum Vorteil des Gedichtes, bleibe dahingestellt. Bei Eichendorff heißt es nicht: „Es ist schon spät, es ist schon kalt", sondern: „Es ist schon spät, es wird schon kalt".

6. Der Soldat (Andersen, übersetzt von Chamisso), Op. 40, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Ebenfalls eines der bekanntesten und wirksamsten Stücke, dessen musikalische Grundlage — ähnlich wie bei Loewes „Nächtlicher Heerschau" — die Nachahmung des Trommelwirbels bildet. Das Rezitativ von 3 Takten am Schluß ist von großer Wirkung. In dieser Weise ganz vorübergehend angewendet, wird man nichts dagegen einwenden können; hat doch auch

Loewe in der gigantischen „Braut von Korinth" bei den Worten:

„Sieht sie — Gott! sieht sie ihr eigen Kind"

ein flüchtiges Rezitativ gebracht. Derartiges ist nach dem Grundsatze, daß Ausnahmen die Regel beweisen, zu beurteilen (Spitta a. a. O.).

7. Der Spielmann (Andersen, übersetzt von Chamisso), Op. 40, Nr. 4, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Die Begleitung übernimmt auch hier völlig die Schilderung des Milieus; ein wildes walzerartiges Stück führt uns auf eine ländliche Hochzeit. Man sieht förmlich den unglücklichen Spielmann inmitten der stampfenden Gästeschar, mit seinen im Winde flatternden Haaren; man hört das Zerbrechen der Geige. Der Wechsel von piano und forte, von dur und moll in der Begleitung ist aufs feinste abgetönt. Dem Meister selbst kam seine eigne Musik seltsam und fremdartig vor und er schreibt darüber an Andersen [1]. „Nehmen Sie denn meine Musik zu Ihren Gedichten freundlich auf. Sie wird Ihnen vielleicht im ersten Augenblicke sonderbar vorkommen. Ging es mir doch selbst erst mit Ihren Gedichten so! Wie ich mich aber mehr hineinlebte, nahm auch meine Musik einen immer fremdartigeren Charakter an. Also, an Ihnen liegt die Schuld allein. Andersensche Gedichte muß man anders komponiren als ‚blühe liebes Veilchen' usw.!" — Erschütternd, fast wie eine fatalistische Vorahnung des eignen Geschicks, muten uns die Schlußworte an:

„Wer heißt euch mit Fingern zeigen auf mich?
O Gott, bewahr uns gnädiglich,
Daß keinen der Wahnsinn übermannt,
Bin selber ein armer Musikant."

---

[1] H. Erler, Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen. 2. Aufl., 1. Bd., S. 287.

8. Der Schatzgräber (Eichendorff), Op. 45, Nr. 1, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Zum erstenmal begegnen wir hier und bei den beiden folgenden Gesängen der Benennung „Balladen und Romanzen“ durch den Tondichter selbst. Im „Schatzgräber“ herrscht das „Renaissance-Prinzip von Satz, Gegensatz und Wiederholung“ (Spitta) vor. Die rollende Unisono-Begleitung:



schildert die ruhelose, wilde Gier des Grabenden und bildet einen treffenden Gegensatz zu den sanften Harpeggien des Engelgesangs. Wie im „Grabe-Motiv“ eine deutliche Reminiszenz an das gleiche aus dem „Fidelio“ zu erkennen ist, bietet die das Hohngelächter der Hölle versinnbildlichende Figur:



einen nicht minder klaren Anklang an die erste Szene von Marschners „Vampyr“.

9. Frühlingsfahrt (Eichendorff), Op. 45, Nr. 2, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Bekanntlich eine der schönsten Blüten deutscher Gesangsmusik, wie das „Waldesgespräch“ jene Schumann durchaus eigene Kombination von Ballade und Romanze, die man als „romantische Ballade“ oder „balladische Romanze“ bezeichnen kann. Der Tondichter muß den Titel übrigens direkt aus dem ersten Druck des Gedichtes (1826), wie es als Anhang zur Original-Ausgabe des „Tauge-

nichts“ erschien, entnommen haben. In allen spätern Ausgaben führt es die Überschrift „Die zwei Gesellen“ und ist von Eichendorff nicht in die „Romanzen“, sondern in die Gruppe „Sängerleben“ eingereiht worden.

10. Abends am Strand (Heine), Op. 45, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Das Gedicht, das siebente der „Heimkehr“ im „Buch der Lieder“ führt bei Heine keine Überschrift. Ob man es als „Romanze“ aufzufassen hat, ist zweifelhaft; da es Schumann tut, gehört es in den Kreis unserer Betrachtung. Der ironische Zug tritt hier bis fast zur Grenze des Unschönen hervor; daß Schumann das Werk doch komponierte, ist, wie Wasielewski richtig hervorhebt, nur daraus zu erklären, „daß seine eigentümliche Organisation, wie im Leben, so auch in der Kunst, ein Sichbewegen in Extremen nicht allein begünstigte, sondern auch geradezu veranlaßte.“ — Während der Anfang des Gesanges einen fast lyrischen Charakter aufweist, deutet doch schon bald das zuerst nur stellenweise auftretende Unisono der Begleitung auf etwas Besonderes hin. Nach einem längern Unisono-Zwischenspiel ertönen als Mittelsatz bei der Schilderung Indiens wahre „Lotosblumen“-Akkorde, und als Gegensatz, zur Charakterisierung Lapplands, abermals das Unisono-Spiel; der dem Anfang analoge Schluß schließt das Ganze ringförmig.

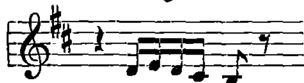
11. Die beiden Grenadiere (Heine), Op. 49, Nr. 1, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Zwiefach läßt sich dartun, wie diese berühmteste Schumannsche Ballade, die mit Absicht ein Volkslied zu ihrem Aufbau verwendet, eine Mittelstellung zwischen den beiden wichtigsten

Loeweschen Balladen, die sich gleichfalls auf Volksliedern aufbauen, einnimmt. Der „Fridericus Rex“ ward 1837, der „Prinz Eugen“ 1844 komponiert; zwischen ihnen stehen die „Grenadiere“. Diese äußerlich erscheinende Tatsache führt uns aber zur zweiten, die den innern Kern der Sache trifft. Denn in der Verwendung der Volksliedweise zeigt sich auch bei Loewe ein ganz wesentlicher Fortschritt zum Höheren, wenn wir den „Fridericus“ und den „Eugen“ kritisch betrachten; der erste ist mehr Volkslied als Ballade, der andere das noch heute unerreichte Muster einer echten Ballade. Das liegt in der Natur der Sache; denn die Situationsmalerei, die im „Eugen“ eine so eminent wichtige Rolle spielt, konnte beim „Fridericus“ auf ein Mindestmaß beschränkt werden, wenn nicht gänzlich wegfallen. Wo die Phantasie des Hörers den „Fridericus“ sich abspielen läßt, ob auf der Straße, ob im Zimmer des Soldatenliebchens, ist für den Charakter des Stückes ganz gleichgültig. Nicht so beim „Eugen“. Hier gilt es, uns die nächtlichen Biwaks der österreichischen Truppen mit ihren unruhig flatternden Lichtern deutlich vor die Seele zu zaubern, und dann das Entstehen der Volksliedweise und ihre windesschnelle Verbreitung in den Heeresmassen glaubhaft zu machen. Mit wie zwingender Genialität Loewe das zustande bringt, geht schon aus einer flüchtigen Betrachtung des Werkes (wie wir sie hier nur geben können) hervor, während ein eingehendes Studium immer neue Meisterzüge erkennen läßt. Ungewiß und schattenhaft, kurz auflodernden Wachtfeuern vergleichbar, erscheinen in den beiden ersten Strophen des „Eugen“ die Grundzüge der Hauptmelodie in der Moll-Tonart; man glaubt etwas Bekanntes

zu hören, wozu man in der Hauptsache durch den Rhythmus bestimmt wird, kann sich aber völlige Rechenschaft darüber noch nicht ablegen. Wie der Dichter vom Allgemeinen ins Besondere geht, so auch der Tonmeister; die erste Strophe schildert uns das ganze Lager, die zweite einen Teil desselben, das österreichische Piquet; die unbestimmten Linien der Melodie tragen dem Willen des Dichters Rechnung. — In der 3. und 4. Strophe nun, wo uns eine ganz bestimmte Gruppe von Soldaten vor Augen geführt wird, die den Dichter des Eugen-Liedes, den Trompeter, zu ihrem Mittelpunkt hat — da werden die verschwommenen Umrisse schon um vieles deutlicher; man hört in ein paar Takten bereits ganz bestimmte Anklänge des Liedes, aber immer noch in der Moll-Tonart. Doch erst in der letzten Strophe, wo der Trompeter sein Werk in der Original-Form vorträgt („Und er singt die neue Weise“ usw.) wirft die Melodie ihre Vermummung völlig ab und wird wie ein lieber alter Bekannter begrüßt (Spitta); im *ff.* dringt sie bis ins Türkenlager hin und dem behaglich schmunzelnden, seines künstlerischen Erfolges sich freuenden Verfasser noch nach, als er schon die Marketenderin im traulichen tête à tête um die Taille faßt (die Klavierbegleitung bringt allein das Eugen-Lied, während die erzählende Singstimme sich unterordnet). Das ist eine so vollständige Durchdringung — man könnte beinahe sagen „Imprägnierung“ — des Gedichtes mit der Volksliedweise und eine so einheitliche Gestaltung, daß man immer wieder und wieder die Geschmacklosigkeit zahlreicher Sänger bestaunen muß, die, ohne von der feinen Struktur des Werkes auch nur die entfernteste Ahnung zu haben, dasselbe sofort im *ff.* anfangen und es gänzlich zu

einer Militär-Marschweise erniedrigen. — Wenden wir nun die gleichen Erwägungen auf die „Grenadiere“ an, so können wir Schumann den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich die Sache doch etwas zu leicht gemacht hat. Der Streit über die Berechtigung der Anwendung eines spezifisch republikanischen Gesanges, wie der Marseillaise, in einem so typisch imperialistischen Gedichte (auch *Wagner* hat bekanntlich in seiner Komposition, unabhängig von Schumann, das gleiche getan) ist durch *Heine* selbst hinfällig, der in seinen „Reisebildern“ (3. Teil, Hamburg 1830, S. 186) von seinem Besuch des Schlachtfeldes von Marengo erzählt: „Ich sah im Morgennebel den Mann mit dem dreieckigen Hütchen und dem grauen Schlachtenmantel, er jagte dahin wie ein Gedanke, geisterschnell in der Ferne erscholl es wie ein schaurig süßes allons enfans de la patrie —“

Vielleicht haben die beiden sehr belesenen Meister an diese Stelle gedacht. Auch gibt es Münzen mit dem Kaiserbildnis Napoleons und der Aufschrift „Republique française“. Was wir bei Schumann rügen müssen, ist der Umstand, daß eine zwingende Notwendigkeit zur Einführung des Volksliedes (womit Loewe sehr sparsam umging) gar nicht vorlag. Dadurch wird das herrliche innerliche Gedicht veräußerlicht, und der Schluß, in welchem das Volkslied in der Original-Form hervortritt, zum Effekt herabgewürdigt. Allerdings zeigen sich ja im ersten Teil schon gewisse Elemente der Schlußmelodie, worüber sich freilich die wenigsten Sänger klar sein dürften:



und zwar in der Molltonart, die dann später in Dur erscheinen:



auch könnte man, wenn man sich Mühe gibt, aus dem Hauptmotiv:



eine Umbiegung von:



oder:



herauslesen. Aber welchen Sinn hat es denn, daß die verschleierten Klänge der Marseillaise die beiden Soldaten unablässig verfolgen? Hören sie sie wirklich oder denken sie nur immer an sie?

Ist demnach die Verwendung der Volksweise psychologisch in keiner Weise gerechtfertigt und auch nicht im Sinne Loewes durchgeführt,[1]) so zeigt das Nachspiel mit vollster Deutlichkeit, daß Schumann kein Balladenkomponist vom Geiste des großen Vorgängers war. Eine instrumentale Fortsetzung der Vision des Soldaten können die mystisch verschwimmenden Akkorde nicht bezeichnen; dazu

---

[1]) Wie sparsam Loewe überhaupt mit der Einflechtung von Volksmelodien und ähnlichen Gesängen umging, das lehrt ein flüchtiger Überblick. Unter mehreren 100 Nummern erscheinen außer dem 1. „Fridericus" und 2. „Eugen" folgende:

3. Im „Wittekind" (Op. 65, Nr. 3), der „Cantus Ambrosianus (Te Deum)".

4. In „Kaiser Ottos Weihnachtsfeier" (Op. 121, Nr. 1), das „Veni redemptor gentium".

5. In „Die nächtliche Heerschau" (Op. 23), der französische Präsentiermarsch.

käme die Reaktion nach höchster Kraftäußerung zu schnell und unvermittelt. Sie sind lediglich eine subjektive Aussprache des Tondichters, der, wie so häufig, den Zusammenhang mit der Außenwelt verliert, das Amt des Erzählers aufgibt und ein durchaus beschauliches Wesen walten läßt. Die Idee darf aber dem Balladiker niemals höher stehen als das Faktum.

12. Die feindlichen Brüder (Heine), Op. 49, Nr. 2, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Bei Heine lautet der Titel „Zwei Brüder". Wenn irgendwo, so hat hier der Dichter die feine Ironie über mittelalterliches Ritter- und Räuberwesen mit obligatem Geisterspuk derart zu verschleiern verstanden, daß man eine ganz ernsthafte Historie zu hören glaubt. Auch Schumann ist dieser leisen Verspottung der Romantik in prachtvoller Weise gerecht geworden. Zwar läßt sich im einzelnen darüber nicht Rechenschaft geben; wer aber wiederholt das Stück unter den angegebenen Voraussetzungen auf sich wirken läßt, wird sich dieser Empfindung nicht entziehen können. Natürlich ist von einer Ballade im Stil etwa der „Fliegenden Blätter" keine Rede; im Gegenteil, bei aller leisen Ironie merkt man doch die unwiderstehliche Gewalt, welche die romantische Zauber- und Geister-

---

6. In „Jungfrau Lorenz" (Op. 33, Nr. 1), der Choral „Herzlich lieb hab ich dich, Herr".

7. In „Das Milchmädchen" (Op. 36, Nr. 1), der Choral „Wie lieblich leuchtet der Morgenstern".

8. In „Gregor auf dem Stein" (Op. 38), ein „altkatholischer Beichtkantus".

9. In „An den Wassern zu Babel" (Op. 4, Nr. 2), der Choral „An Wasserflüssen Babylons".

Außerdem zitiert Loewe am Schluß der grandiosen „Walpurgisnacht" (Op. 2, Nr. 3), den Hexenchor aus Spohrs „Faust".

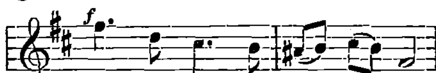
welt auf den Dichter ausübt und ihn in ihren Bann zwingt. Schumann bringt in den hämmernden Staccato-Rhythmen den ruhelosen Kampf zum Ausdruck; mir schwebt immer dabei Mephistopheles in der Kriegsszene des 2. Teils vor:

„Ich habe freilich nicht gesäumt,
Die Waffensäle ringsum aufgeräumt;
Da standen sie zu Fuß, zu Pferde,
Als wären sie noch Herrn der Erde;
Sonst waren's Ritter, König, Kaiser,
Jetzt sind es nichts als leere Schneckenhäuser,
Gar manch Gespenst hat sich darin geputzt,
Das Mittelalter lebhaft aufgestutzt!
Welch Teufelchen auch drinnen steckt,
Für dießmal macht es doch Effekt!"

Und dann Faust:

„Die hohlen Waffen aus der Säle Grüften,
Empfinden sich erstarkt in freien Lüften,
Da droben rasselt's, klappert's lange schon;
Ein wunderbarer falscher Ton."

Überzeugend wirken die 14 Takte der Durtonart, in denen die Vorgeschichte des Bruderzwistes, die Liebe zur Gräfin Laura, erzählt wird; dann plötzlich zwei Takte (außer dem eintaktigen Vorspiel die einzigen) Unisono von Gesang und Begleitung,



wobei man die blanken Schwerter schon in der Luft blitzen sieht, während der entsetzenvolle Aufschrei



mit dem darauf schaudernd in sich zusammensinkenden



durch Mark und Bein geht und die Seele ob des unerhörten Frevels in ihren tiefsten Tiefen aufrührt. Das düstre Nachtgemälde ist in seiner straffen Prägnanz und Geschlossenheit ein bedeutsames Werk echter deutscher Balladenkomposition.

13. Die Nonne (Fröhlich), Op. 49, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Wenig bemerkenswert, bis auf interessante Harmonien und Modulationen in der letzten Strophe.

14. Blondels Lied (Seidl), Op. 53, Nr. 1, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Die Komposition ist nicht aus innerem Antriebe entstanden, sondern auf Ersuchen des Herausgebers eines musikalischen Taschenbuches. Es war zur Bedingung gemacht, den Text aus einem der früheren Jahrgänge auszuwählen. Schumann hat in dieser Angelegenheit ziemlich viel mit dem Redakteur korrespondiert; er selbst war mit seiner Arbeit sehr zufrieden; sie habe „in seinem kleinen musikalischen Kreise schon große Freude erregt". Machte auch der etwas kindliche Text mit seinem ewigen Refrain „Suche treu, so findest du" die Erhebung auf einen höheren musikalischen Standpunkt unmöglich, so hat doch der Tondichter ein ungemein anmutiges Gebilde erstehen lassen, das bei geschmackvollem Vortrag — aber dieser ist dringend nötig — eine Ermüdung nicht aufkommen läßt. Spitta (a. a. O.) sieht mit Recht gerade in diesem Werke den Loeweschen klassischen Balladenstil am reinsten ausgeprägt.

15. Der arme Peter (Heine), Op. 53, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert

1840. Eine der bekanntesten und bedeutendsten Balladen Schumanns, in drei deutlich voneinander geschiedenen, aber doch organisch verbundenen Teilen.

16. Belsatzar (Heine), Op. 57, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1840. Dieses gewaltige, allgemein als der Höhepunkt von Schumanns balladischem Schaffen betrachtete Werk bietet eine Abweichung von dem reinen Stil insofern dar, als es ein Hauptmotiv aufweist, zu dem nach verschiedenen Zwischensätzen immer wieder zurückgekehrt wird.

17. Tragödie (Heine), Op. 64, Nr. 3, für ein und zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Komponiert 1841. Nach dem Schluß des großen Jahres 1840 konnte das neue Balladenjahr nicht würdiger eröffnet und beschlossen werden als mit diesem Tongemälde. Zwar gewährt die Dichtung mit ihren drei kurzen, prägnanten Teilen dem Tonsetzer im einzelnen keine Gelegenheit zur Entfaltung eines größeren Stils; die drei zusammengenommen aber geben eine echte und in ihrer Einfachheit um so erschütternde Ballade. Schumann hat wohl eingesehen, daß der Dichter in seinem Werk zwei verschiedene Welten vorführt, im ersten Teil den höheren Stand, im zweiten und dritten das Volk; daß er mit der Freiheit des Poeten Jahrhunderte überspringt und aus längst entschwundener Zeit zur Gegenwart hinleitet. Und mit bewunderungswürdiger Kunst hat der Tonmeister diese so verschiedenen Stimmungen zur Geltung gebracht. „Entflieh mit mir und sei mein Weib“ usw. — so spricht nicht das Kind des Volkes zu der Geliebten; so hat in alter Zeit vielleicht der Rittersmann zu einer Edeldame gesprochen. Leidenschaftlich, glut-

voll und feurig, kaum zu zügeln im hastigen Drängen tritt uns die Musik dieses ersten Teiles entgegen. Von den Irrfahrten und dem traurigen Ende der Flüchtigen erzählt uns der zweite Teil. „Dieses ist ein wirkliches Volkslied, welches ich am Rheine gehört", setzt Heine als Überschrift in der Originalausgabe[1]) hinzu. Die tragische Elegie der Volksdichtung tritt uns, bis zu Tränen rührend, in der ganz einfachen Musik entgegen. — Nach vielen, vielen Jahren sitzt wieder ein Liebespaar, Kinder des Volkes, auf dem einsamen Grab des Mädchens. Sie wissen nicht, welches Herz von seinen Erdenqualen dort ausruht, sie verstehen nicht den todestraurigen Gesang der Vögel im Lindenbaum, die das Lied von ewiger, unseliger Liebe singen. Sie schwatzen nur von der ihren, aber — verstummen allmählich. Eine Mahnung von den Pforten der Ewigkeit her dringt auf sie ein. Schumann hat diesen letzten Teil zweistimmig gesetzt; redend werden die beiden Liebenden nicht eingeführt — ein wundervoller Gedanke, der den tiefrührenden Worten der Dichtung die schönste Weihe gibt. — Daraus, daß Mendelssohn das ganze Stück als „Volkslied" für Chor allein komponiert hat, ergibt sich die geringe Wirkung seiner Komposition; der ganze Gehalt des Gedichtes konnte nur durch Schumanns Weise erschöpft werden. Sie bezeichnet den Gipfelpunkt seiner Tondichtungen balladischen Charakters, den er nie wieder erreichen sollte.

18. Der König von Thule (Goethe), Op. 67, Nr. 1, für Tenorsolo und gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1849. Am 10. April 1849 schreibt Schumann an Ferdinand Hiller: „(Sodann erscheinen)

[1]) Neue Gedichte. Hamburg 1844.

ein paar Hefte Balladen für Chor, die sehr gut klingen". Das letztere wollen wir gern unterschreiben, es ist aber auch das einzige, was man zum Lob dieser und der zunächst folgenden Gesänge sagen kann. Die Solostimme (der König?) tritt zunächst nicht selbständig hervor; in den ersten drei Strophen geht sie mit dem Sopran, in Strophe 4 teils mit dem Tenor, teils mit dem Sopran; in der ersten Hälfte von Strophe 5 und 6 schweigt sie, um in der zweiten in eigner Weise sich vernehmen zu lassen. Einen tieferen Sinn vermag ich in dieser Anordnung nicht zu erkennen.

19. Schön Rohtraut (Mörike), Op. 67, Nr. 2, für gemischten Chor (a cappella). Das eben Gesagte gilt auch von diesem Stück. Seltsam muß es erscheinen, daß die Frage Schön Rohtrauts:

„Was siehst mich an so wunniglich?
Wenn du das Herz hast, küsse mich!"

vom Männerchor allein gesungen wird.

20. Ungewitter (Chamisso), Op. 67, Nr. 4, für gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1849. Ohne Besonderheiten. Dem Inhalt nach (Zwiegespräch) wenig für Chorgesang geeignet.

21. Meerfey (Eichendorff), Op. 69, Nr. 5, für fünf Frauensolostimmen (mit Pianoforte ad libitum). Komponiert 1849. Die Überschrift, die bei Eichendorff „Verloren" heißt, stammt von Schumann, ebenso offenbar die bei Eichendorff fehlende zweite Strophe:[1])

„Purpurrot, smaragdengrün
Siehts der Schiffer unten blühn,
Silberne Paläste blinken,
Holde Frauenmienen winken."

---

[1]) Auch in „Paradies und Peri" hat Schumann sich als Dichter betätigt.

Das Werk dürfte als Arbeit eines talentvollen Schülers im strengen Satz den Preis davontragen; ästhetisch betrachtet, wirken die ohne Aufhören bis zum fünftletzten Takt ertönenden Wellenklänge:



u. ähnl. atemversetzend; selbst der ruhige Schluß vermag diesen üblen Eindruck nicht auszulöschen.

22. Die wandelnde Glocke (Goethe), Op. 79, Nr. 18, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1849. Eines der 29 Stücke aus dem „Album für die Jugend“, aber von einer Kinderstimme nicht zu singen. Im erzählenden, legendären Ton beginnend, im weitern Verlauf einzelne charakteristische Akzente aufweisend, ist das Stück auch nicht im entferntesten mit Loewes großartiger Schöpfung zu vergleichen.

23. Der Handschuh (Schiller), Op. 87, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1849. An Schillers Balladen war, wie man weiß, schon Schubert gescheitert; auch Loewes diesbezügliche Schöpfungen (Der Gang nach dem Eisenhammer und Der Graf von Habsburg) gehören nicht zu dem Großen, was er auf diesem seinem ureignen Gebiet geschaffen. Schumanns „Handschuh“ muß als völlig verfehlt bezeichnet werden: er weist auf die Anfänge der Balladenkomposition zurück, insofern als jede Strophe regellos ihre besondere (und nicht einmal schöne) Musik erhalten hat.

24. Der Wassermann (Kerner), Op. 91, Nr. 3, für Frauenchor (mit Pianoforte ad libitum). Ein bemerkenswertes Stück, ausgezeichnet durch phantastisches Kolorit und sinnvolle Gruppierung der Stimmen.

25. Ballade des Harfners (Goethe), Op. 98, Nr. 2, für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1849. Die Fassung der Überschrift (in Goethes Gedichten „Der Sänger“) und des Textes beweist, daß Schumann das Gedicht nach der ersten Ausgabe des „Wilhelm Meister“ komponiert hat, wie es denn auch der Opuszahl nach zu den neun „Liedern, Gesängen und Requiem für Mignon aus Wilhelm Meister“ gehört. Weist die Komposition auch den gleichen Fehler wie der „Handschuh“ auf, insofern auch sie jeder Strophe eine besondere Musik zuerteilt, so entschädigt uns der Tondichter doch durch die wundervolle Melodik und die Kunst, mit der er dem Wechsel der Stimmung gerecht wird. Wie schön ist der feierliche Eintritt des Ges-Dur-Akkordes nach den bewegten Rhythmen des Harfenschlages und hüpfenden Staccatos des eilenden Pagen, als der greise Sänger eintritt und staunend vor der glänzenden Versammlung des Königshofes steht; wie ergreifend der Verzicht des Harfners auf die dargebotenen Ehren! Loewes Komposition, wiewohl sich in den schulmäßigen Formen bewegend, ist matt und farblos diesem blühenden Bilde der Romantik gegenüber.

26. Schön Hedwig (Hebbel), Op. 106, für Deklamation mit Klavierbegleitung. Komponiert 1849. Schumann hat sich auf dieses und die beiden andern gleichartigen Werke (vergl. Nr. 28 und 29) nicht wenig zugute getan, indem er sowohl an seinen Verleger Kistner wie an Herrn Debrois v. Bruyck schreibt, daß „etwas ähnliches noch nicht existire.“ Darin irrt er nun sehr; solche Melodramen gab es in nicht geringer Zahl. Über ihre künstlerische Berechtigung läßt sich streiten; für die Ballade hat Loewe jedesfalls diese Form per-

horresziert. Er tat dies einmal dadurch kund, daß er nicht ein einziges solches Stück komponiert hat; neben diesem negativen Beweis läßt sich aber auch ein positiver dadurch erbringen, daß er in der melodramatischen Bearbeitung von Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" durch B. A. Weber unter Beibehaltung der Weberschen Musik das gesprochene Wort in Gesang verwandelte. Man wird bei dieser Art von Werken, mit denen uns ja auch die Neuesten bis zum Überdruß beglückt haben, das Gefühl nicht los, daß es sich um Effekthascherei handelt. Übrigens hatte schon F. L. A. Kunzen in seiner 1789 erschienenen „Lenore" (von Bürger) die redend eingeführten Personen singen, die erzählenden Partien des Gedichtes sprechen lassen (mit und ohne Klavierbegleitung). Für die Geschichte der Ballade ist das Kunzensche Werk sehr wichtig; die Art neu aufleben zu lassen, war zum mindesten überflüssig.

27. Der Königssohn (Uhland), Op. 116, für Soli, Chor und Orchester. Komponiert 1851. Eine nähere Besprechung dieses an musikalischen Schönheiten zwar reichen, im Prinzip aber verfehlten Werkes erübrigt sich im Rahmen dieser Arbeit. Durch die „willkürliche Vermischung lyrischer und dramatischer Elemente" (Wasielewski) ist die Form der Ballade vollständig zertrümmert.[1]) Das mögen sich namentlich die modernen „Vertoner" gesagt sein lassen.

28. Vom Haideknaben (Hebbel), Op. 122,

[1]) Von welcher Selbsttäuschung der Meister befangen war, sprechen ein paar Zeilen an Fr. Whistling vom 25. Mai 1852 in erschreckender Deutlichkeit aus: „Wir haben ihn (den Königssohn) hier vor Kurzem aufgeführt und ich glaube, er ist unter allen meinen Kompositionen von der schlagendsten Wirkung."

Nr. 1, für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte. Komponiert 1852. Vergl. dazu das unter Nr. 26 Gesagte. Bei Hebbel (Neue Gedichte, Leipzig 1848, S. 66) heißt das Gedicht nur „Ballade".

29. Die Flüchtlinge (Shelley), Op. 122, Nr. 2, für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte. Komponiert 1852. Vergl. ebenfalls Nr. 26.

30. Es leuchtet meine Liebe (Heine), Op. 127, Nr. 3, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Komponiert 1852. Das zuerst in den „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo" (1823) erschienene Gedicht ist trotz einer gewissen subjektiven Färbung als Ballade anzusprechen, und Schumann hat es auch in diesem Sinne komponiert. Das Werk — das letzte in der üblichen Form — ist ungemein phantastisch und hält im ganzen Verlauf den Rhythmus unabänderlich fest. Wie ein Nachklang aus der besten Schaffenszeit mutet die Stelle an:

„Die Jungfrau steht still wie ein Bildnis,
Der Ritter vor ihr kniet"

wobei die Begleitung in selbständiger Melodik wundervoll über der Singstimme schwebt.

31. Des Sängers Fluch (Uhland), Op. 139, für Solostimmen, Chor und Orchester. Komponiert 1852. Dieses Schmerzenskind Schumannscher Balladenkomposition ist unter großen Mühen, nach endlosen Korrespondenzen mit dem „Bearbeiter" Richard Pohl, geboren worden, trug aber den Keim der Lebensunfähigkeit in sich. Nicht allein, daß die bereits im „Königssohn" eingeschlagne falsche Bahn weiter verfolgt wurde, — der Gipfel der Geschmacklosigkeit wurde erstiegen, indem das klassische Balladenwerk Uhlands durch törichte Einschachtelung zweier anderer Balladen und „dramatische" Ausgestaltung der erzählenden Partien

total zernichtet wurde, so daß ein Wechselbalg unerhörtester Art zutage trat. Mit tiefem Schmerz sehen wir, wie der große Tonmeister jegliches kritische Bewußtsein bereits eingebüßt hat. Wie tiefer Schmerz mag auch Johannes Brahms, dem das Werk gewidmet wurde, erfüllt haben!

32. Provenzalisches Lied (Uhland), Op. 139, Nr. 4, für eine Singstimme mit Klavier- (oder Orchester-) Begleitung. Komponiert 1852. Eine der Einschachtelungen des vorigen Werkes, bestehend aus den ersten 4 Strophen des „Rudello“ aus Uhlands Romanzenkranz „Sängerliebe“ und einer Pohlschen Verballhornisierung; in der Komposition von feurigem, chevalereskem Charakter.

33. Ballade (Uhland), Op. 139, Nr. 7, für eine Singstimme mit Klavier- (oder Orchester-) Begleitung. Komponiert 1852. Die zweite Einschachtelung von Nr. 31; die großartige Uhlandsche Ballade „Die drei Lieder“, ein unsterbliches Meisterstück Loewes, mit dem verglichen Schumanns Werk spröde und farblos erscheint. Die harpeggierende Begleitung, erzeugt durch die Szenerie im Pohlschen Sängerfluch, wirkt nichtssagend und verwirrend, wenn das Werk als selbständiges Stück vorgetragen wird. Man erweist deshalb dem Meister einen Dienst, wenn man es aus den Sammlungen seiner Lieder entfernt und lediglich auf das Op. 139 beschränkt.

34. Vom Pagen und der Königstochter (Geibel), Op. 140, für Solo, Chor und Orchester. Komponiert 1852. Die dritte und längste der „dramatischen“ Balladen, aus vier Stücken bestehend.

35. Das Glück von Edenhall (Uhland), Op. 143, für Männerstimmen, Soli, Chor und Orchester. Komponiert 1853. Die letzte Arbeit in dieser Manier; Schumanns eigener Arzt, Dr. Hasenclever, beging

das Verbrechen der jämmerlichen Zerarbeitung von Uhlands köstlicher Dichtung. Richard Pohl, dem dies zuerst übertragen werden sollte, hatte den unglücklichen Meister noch mit einem ähnlichen Elaborat, das sich „Ritter Mond" betitelte, beglückt; Schumann, der den Mond als „singende Person" sich nicht vorstellen konnte, sandte es „mit vieler Betrübniss" zurück (Brief an Pohl vom 18. März 1853). Er komponierte das „Glück von Edenhall", das namentlich in den Chören Stellen von bemerkenswerter Frische und Kraft aufweist, in ganz kurzer Zeit.

36. Der Sänger (Uhland), Op. 145, Nr. 3, für gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1853. Anmutige Romanze, von schlichter, einfacher Faktur.

37. Romanze vom Gänsebuben (aus dem Spanischen), Op. 145, Nr. 5, für Soli und gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1853. Fast hat es den Anschein, als ob die geistigen Kräfte des Meisters noch kurz vor der entsetzlichen Katastrophe einen erhöhten Flug nehmen. Denn dieser köstlichen Gabe schönsten Humors merkt man nichts von einer krankhaften Beeinträchtigung des Schaffens an. Wie die vier Solostimmen die Erzählung selbst geben, und der Chor stets mit dem derbkomischen Refrain:

„Helf mir Gott, wie fliegen die Gänse,
Helf mir Gott, wie fliegen sie all!"

hereinbrechen, das ist ebenso glücklich erdacht wie ausgeführt. Die kleinen Imitationen und der fast jähe häufige Wechsel von piano und forte verleihen dem Stück den „spanischen" Charakter. Selbst Koloraturen und Triller wirken hier nicht störend, da man ja die größere Geschmeidigkeit südlicher Kehlen wohl kennt.

38. Bänkelsänger Willie (Burns), Op. 146, Nr. 2, für Soli und gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1853 (begonnen 1849). Der irische Volkspoet war ein besonderer Lieblingsdichter Schumanns, der ihm sein ganzes Leben lang — bis nahe ans Ende — treu blieb. Die Komposition ist so anmutig wie nur irgend eine aus der besten Zeit.

39. Der Traum (Uhland), Op. 146, Nr. 3, für gemischten Chor (a cappella). Komponiert 1853 (begonnen 1849). Im Volkston einfach und ergreifend gesungen.

40. Das Schifflein (Uhland), Op. 146, Nr. 5, für gemischten Chor, Sopransolo, Waldhorn und Flöte. Komponiert 1853. Diese Komposition des hochberühmten Gedichtes, die uns auch Loewe (mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung) geschenkt hat, ist nicht allein zu den besten der Schumannschen Balladen, sondern überhaupt zu den Perlen deutschen Chorgesanges zu zählen. In der ersten Strophe erzählt der Chor; nach der ersten Zeile der zweiten ruft ein Waldhorn mit sanftem Klageton herein. Denn der braune Waldgeselle, einer aus der bunten Schiffsgesellschaft, in der keiner den andern kennt, hat sein Hörnlein aus dem Felleisen gezogen. Der Chor läßt, während die anfangs hingehauchten Töne sich unwillkürlich zu der Melodie der Soprane erweitern:



sich in der Fortführung seiner Erzählung nicht stören, auch da nicht, als, durch das gute Beispiel angeregt, ein Zweiter „von seinem Wanderstabe Stift und Habe schraubt“, und nach einem kleinen versuchsweisen Präludium:



in eine ähnliche Weise, nur in höherer Tonlage, überleitet. Der Zauber des lieblichen Spiels öffnet nun noch dem „blöden“ Mägdelein dem Mund; auch ihre Stimme läßt sich zunächst nur versuchend, gleichsam in einfachem Naturlaut:



vernehmen, um dann — als die Instrumente, während der Chor schweigt, in langer Fermate schließen — ihr „Ade!“ zu rufen. Damit ist die durch Gesang und Instrumentalmusik verschönte Wasserfahrt zu Ende; hart stößt das Schifflein am Ufer auf, alle zerstreuen sich; erschüttert fragt der Dichter:

„Wann treffen wir uns, Brüder,
Auf einem Schifflein wieder?“

Waldhorn und Flöte senden nach der dreimal lang und beklommen wiederholten Frage im dreifachen Piano einen Gruß aus der Ferne. Wie menschlich ist das alles erdacht! Das an sich schon wundervolle Gedicht ist durch die Musik eines Meisters, die es geradezu herausforderte, gehoben und zu einem vollendeten Kunstwerk erschaffen worden. In Ludwig Richters Familienbilderbuch „Beschauliches und Erbauliches“ liegt ein Blatt „Überfahrt“, das die Situation annähernd widerspiegelt.

So hat Schumann durch seine letzten balladischen Gesangswerke noch einmal den trüben Eindruck, den wir von den vorangehenden mitnehmen mußten, ausgelöscht und gezeigt, daß er allein zum Erben Loewes berufen war. Das Schicksal

versagte ihm grausam, das so schön Begonnene ganz zu vollenden.

Die letzten Balladen sind sein Abschied von der Gesangsmusik; Messe und Requiem, die noch nach ihnen kamen, der Scheidegruß des Lebens.

VII.

Noch ein paar Worte über das, was man als Instrumental-Balladen Schumanns zu betrachten berechtigt ist. In der „Humoreske", den „Novelletten", den „Romanzen", den „Gesängen der Frühe", der „Fantasie", den „Fantasie- und Nachtstücken" (für Klavier zu zwei Händen), den „Bildern aus Osten", dem „Gespenstermärchen" aus Op. 85 (für Klavier zu vier Händen), den „Märchenbildern" (für Klavier und Viola) und den „Romanzen" (für Pianoforte und Oboe) wird man zweifellos an teilweise Balladisches denken können. Ganz deutlich ist dieser Grundgedanke aber ausgesprochen in Nr. 4 der 1849 komponierten „Waldszenen". Diesem Stück gibt Schumann die Überschrift „Verrufene Stelle" und bezeichnet als Grundgedanken zwei Strophen der Hebbelschen Ballade „Böser Ort" (Neue Gedichte 1848, S. 87 f.). Die großartig konzipierte und durchgeführte Musik entschleiert ihre geheimnisreichen Tiefen allerdings erst einem eingehenden Studium. Vielleicht versinnbildlicht das immer wiederkehrende Motiv:



die Todesseufzer des schmählich Ermordeten.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Josef Haydn.

Vortrag, gehalten im Hess. Goethe-Bund
in Darmstadt.

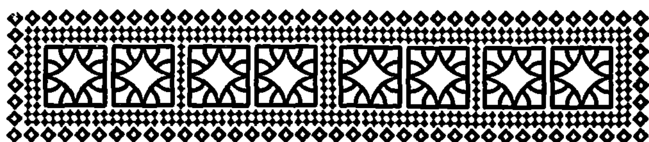
Von

Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Musikalisches Magazin, Heft 52.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1913



Über 100 Jahre sind vergangen, seit *Josef Haydn* starb. Im Hasten des Tages zu verweilen, des Streites der Parteien für einen Augenblick zu vergessen, um seiner zu gedenken, ist Pflicht: unter denen, die Licht, heiliges und befreiendes Feuer in die Tiefen der Menschenbrust zu senden berufen waren, steht Haydn in erster Reihe. Was Goethe von der Kunst verlangt, daß sie den Menschen froh stimme, ihn beglücke, die seinige hat es vermocht bis auf den heutigen Tag. Denn noch lebt sie, wie die Musik Mozarts und Beethovens, mit denen Haydn für alle Zeiten zusammenstehen wird. Die drei großen Wiener Meister ergänzen sich in ihrem Schaffen auf die wunderbarste Weise, und doch trägt jeder von ihnen sein eigenes, scharf gezeichnetes Charakterbild. Das, was ihrer Musik gemeinsamer Ursprung ist, die volkstümliche Kunst, hat erst zu ihrer Zeit allgemeine Geltung für das künstlerische Schaffen gewonnen. Was sie dem Volke verdankten, haben die Drei ihm in edelster Form zurückgegeben. Und auch alles das, was an Ausdrucksmitteln der künstlerischen Technik vor ihrem Erscheinen in irgend einem Lande von den berufenen Meistern erdacht war, allem dem hat ihre gewaltige individuelle Kraft neue Seiten abzugewinnen, herrliches hinzuzufügen gewußt.

Wer die Geschichte menschlicher Geistestätigkeit verfolgt, wird in den verschiedenen Abschnitten ihrer Entwicklung auf mannigfache Parallel-Erscheinungen stoßen. Die deutsche Musik war bis ums Jahr 1750 den andern Künsten um ein beträchtliches an Ausdruckskraft und formaler Schönheit voraus. Aber auch die darstellende Kunst wies auf die Antike zurück wie Gluck, Winkelmann und Lessing; in der lyrischen Musik lebte anfänglich noch jener auch in der Dichtung und Malerei herrschende sentimentale Zug, die Freude an kleinen und zierlichen Formen, eine Begleiterscheinung der erst im Laufe des 18. Jahrhunderts überwundenen Verständnislosigkeit für das Ursprüngliche, Erhabene, Romantische in der Natur. Nur war freilich die Sprache der Musik eine viel gesündere; sie verfiel nie oder doch nur äußerst selten ins weichliche und läppische und wußte im allgemeinen den süßlichen, rührseligen Ton der Schwesterkünste glücklich zu umgehen, wenn sie sich ihm auch gelegentlich näherte. Wohl hatte J. S. Bach ein zugleich deutsch-volkstümliches, im höchsten Sinne künstlerisch abgeklärtes und den tiefinnigsten Gesetzen musikalischer Architektonik gehorchendes Kunstwerk geschaffen. Aber seine Kunst ging der Mitwelt nahezu verloren. Hatte Gluck, was auch von einzelnen der gleichzeitigen Italiener nicht unbedingt vernachlässigt worden war, die Forderungen der Dramatik gegen die der Musik eingeborenen Gesetze zur Anerkennung zu bringen verstanden (ein Verdienst, bei dem ein nicht kleiner Teil seinen Dichtern gehört), so waren doch auch diese Bestrebungen der deutschen Musik nicht sogleich zugute gekommen. Gluck hat, so wenig er den Deutschen je zu verleugnen vermochte, der Bühne das deutsche

Opernwerk nicht gegeben. Seine Reformierungs-Tätigkeit hob die italienische, die französische Opernbühne; der deutschen half sie nur mittelbar.

Wie die deutsche Dichtung gegen die Vorherrschaft der französischen zu kämpfen hatte, so die deutsche Musik gegen die allgewaltige italienische Oper. Der Weg führte über das Singspiel, aus dem das Lied des 18. Jahrhunderts wesentliche Nahrung zog, zu Mozart.

Wer die klassische Trias der deutschen Tonkunst historisch begreifen will, muß die Voraussetzung fahren lassen, daß sie als Phänomene urplötzlich erschienen seien, daß der eine Meister den andern in seinem Wirken sozusagen restlos abgelöst habe. Die Zeit, da Haydn, Mozart und Beethoven lebten und schufen, umfaßt die große Periode des 7jährigen Krieges bis kurz vor den Ausbruch der Julirevolution, als eine abermalige gewaltige politische Erschütterung Europas sich vorbereitete, d. h. einen Zeitraum, der den Deutschen aus kleinbürgerlich beschränkten Verhältnissen ins Leben hinaus treten und Teilnahme an den großen Fragen der Welt und ihrer sozialen Umgestaltung gewinnen sah. Bei Haydn war diese Beteiligung, soweit sie überhaupt vorhanden war, sozusagen nur eine theoretische. Er wirkte in kleinen und bescheidenen Verhältnissen zu Esterhaz unter dem von ihm wohltuend empfundenen Schutze von patriarchalisch regierenden Fürsten. Zwar lernte Haydn das große Leben und die gewaltigen Forderungen seiner Zeit in London in unmittelbarem Anschauen kennen. Wohl ergriff ihn die Ahnung der Bedeutung des großen Sturmes, der durch das Leben der Völker zu brausen begann, aber die Sehnsucht nach der heiter-friedlichen Stille seines alten Heimes

war übermächtig in ihm, so daß er das lieb gewordene Band nicht lösen konnte. Mozart, unendlich feiner gebildet als Haydn und regen Anteil an mannigfachen Fragen der Menschheit gewinnend, vernahm den hämmernden Pulsschlag der neuen Zeit; er zerbrach die unwürdige Fessel, die ihn an den Salzburger Hof kettete. Aber die Natur hatte ihm einen zu schwachen Körper gegeben, den Kampf mit dem Leben bis zum obsiegenden Ende durchzuführen. Beethovens Titanenkraft erst vermochte es, das Leben nach eigenen Absichten aufzubauen und den angemaßten Rechten des Geburtsadels nicht sowohl die Rechte des Genies als die des freien Menschen gegenüber zu stellen und zu behaupten. So spiegeln die drei großen Künstler in ihrer Auffassung des Lebens ein bedeutsames Stück deutscher Kulturentwicklung wider.

Nicht als ein Fertiger trat Haydn vor die Welt hin. Im Laufe eines langen Lebens hat er sich aus einfachen und bescheidenen Anfängen trefflich entwickelt und ist zu pathetischer Größe und lyrischer Schwungkraft des Ausdruckes herangewachsen. Das, was wir heute seinen Stil nennen, rührt jedoch keineswegs von ihm allein her; ihm hat der Darmstädter Meister Graupner, haben ganz besonders die bedeutenden Vertreter der Mannheimer Tonschule und K. Ph. Em. Bach vorgearbeitet. Sie alle sind, von dem künstlerischen Ideale Joh. Seb. Bachs abrückend, einem neuen Ausdrucksgebiete entgegen geschritten. Aber nur Josef Haydn war es zu erreichen gegeben.

Nicht in leichtem Spiele, wie ein oberflächlicher Beobachter wohl meinen möchte. In harter Not und Arbeit hat Haydn um seine Kunst ringen müssen; mühelos ist auch ihm nichts in den Schoß

gefallen. „Was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not.“ Er hatte wie so viele der Großen die harte Schule des Leidens zu durchmessen. Aus ihr erblühte ihm, da er ein starker Geist war, jener wohlige Humor, der auch heute noch die Welt durchleuchtet und erwärmt. Ihn ganz erfassen kann nur, wer mit gefesteter Lebensanschauung auf die kleinliche Welt und ihr jahrmarktsbuntes Treiben herabschauen kann. Schulmeisterlich-pedantische Schwerfälligkeit und grammatikalische Wichtigtuerei haben zuweilen Haydns Kunst angegriffen und als Possenreißerei hingestellt. Derlei Scheel- und Nörgelsucht focht ihn nicht an; er ging seines Weges unbekümmert weiter. Was er als Jüngling ahnend in der Brust trug, hat er im reifen Mannesalter seinem ganzen Umfange nach erreicht, jenen Stil, den er selbst als eine „ganz neue, besondere Art“ bezeichnete. Er meint damit jene Gestaltung, wie sie zuerst seine Quartette vom Jahre 1781 erfuhren, mit denen das Prinzip der thematischen Arbeit, das Haydn schon vorher in der Sinfonie-Komposition erprobt hatte, in die Sonate und die Kammermusik überhaupt eingeführt wurde. Der neue Organismus stellt sich als ein wohlgegliederter Bau dar, dessen formale Schönheit und Übersichtlichkeit in vollendeter Weise mit dem an objektiven Zügen reichen inneren Gehalte harmonieren. Den Großmeistern Haydn und Mozart verdanken wir diese abschließende Gestaltung der Sonate und damit des Quartetts und der Sinfonie, jener Wunderwerke, deren zyklische Anordnung sich auf blühenden thematischen Gedanken aufbaut, die ihrerseits mannigfacher Umwertung und Zergliederung rhythmischer, harmonischer und melodischer Art unterliegen, aber, da aus ihnen das gesamte konstruktive Material gewonnen wird,

die formale und inhaltliche Einheit der Kunstwerke bedingen. Wer einmal im einzelnen den Weg nachzuzeichnen haben wird, den Haydn zur Erreichung seines Zieles zu gehen hatte, wird seine künstlerischen Nöte begreifen lernen: er bedurfte vieler Ansätze, ehe er den rechten Ausgang fand, der ihn aus den deutschen und italienischen Anfängen auf sein eigenes Gebiet hinüberführte, auf dem ihm vor allem jene volkstümlichen Einflüsse zuströmten, die seine Kunst mit einem Schlage über ihre Umgebung emporhoben; fortwährend hatte er neue Möglichkeiten der Ausführung seiner künstlerischen Absichten zu erwägen, bis er endlich zu dem Grundprinzipe der thematischen Arbeit gelangte, durch die er den Boden schuf, auf dem insbesondere Beethoven weiter gebaut hat. Dies Prinzip brachte es mit sich, daß sich im Quartette die Notwendigkeit ergab, die einzelnen Instrumente in möglichster Gleichberechtigung an der gedanklichen Entwicklung teilnehmen, den gefesteten sinfonischen Stil durch ein für die Zeit reiches Orchester vertreten zu lassen. Durch Haydn ward das Quartett endgültig zur Form des Gedankenaustausches von vier gemütvollen und gescheuten Männern, die sich etwas zu sagen haben, zur idealen Sprache der Wahrheit, wie Goethe sagt, zur Offenbarung tief innerer Empfindungen in einer alle äußerlichen Wirkungen verschmähenden edlen Form. Und so gestaltete sich auch die Sinfonie trotz der munteren Kobolde, die in ihr so häufig ihr anmutig scherzendes oder derbfröhliches Spiel trieben, zum künstlerisch ernsten und bedeutsamen Werke, das vom tönenden Spiele, von Floskel und Schönrednerei gleich weit abliegt. Die Klaviersonaten, die Duos und Trios, die Konzerte — eine Welt blühender und lachender

Schönheit tun sie vor uns auf, eine Welt aber auch, der weise Ordnung und Gesetzmäßigkeit nicht fehlt.

Haydn war vom galant-tändelnden Modestile seiner Jugendtage ausgegangen, jener zierlich-feinen Kleinkunst, die zuerst in Frankreich aus der Lautenmusik aufgesproßt war, Seb. Bachs freundliche Teilnahme geweckt hatte und durch dessen zweiten Sohn und einzelne Zeitgenossen auch auf deutschem Boden heimisch geworden war. Aber vorschreitende Erkenntnis vom Wesen der Musik, die Ahnung größerer Ausdrucksmöglichkeiten, ein bei allem Gebundensein an die leichte Lebensauffassung seiner Stammesgenossen ernster Sinn, endlich der im Verkehre mit dem ihm unterstellten Orchester geschärfte natürliche kritische Verstand — all das ließ Haydn sich bald über den galanten Stil erheben. Er gewann Freude am klanglichen Versuche und prüfte, was Eindruck hervorrufen, was ihn schwächen könne. So gelangte er nach und nach zur Ausdrucksmöglichkeit „delikater Empfindung“, wie er sie selbst nennt. Es ist das jene anmutige, bald zierlich weiche, bald sorglos scherzende und dann wieder ernst nachdenkliche Weise, die sich schlicht, wahr und ohne jedes ausrechnende Klügeln gibt, ein Abbild von Haydns eigenem Wesen, ein Ausfluß seiner kindlich frischen und reinen Natur, seiner rührenden Eigenart, auch aus Augenblicken beschaulichen Insichselbst-Versinkens immer wieder neuen Anlaß zu dankbarem Genießen der schönen Welt zu schöpfen. So hat ihn schon Mozart erkannt: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut,“ wobei Mozart, zu dem Haydn selbst in höchster Verehrung als dem größeren aufsah, sich selbst bescheiden übersah.

Vom uralten Zwiespalte zwischen Ideal und Wirklichkeit gibt auch Haydns Musik Kunde. Wer die Tiefe dieses Widerstreites an Beethovens Kunst messen wollte, würde Haydns Art nicht gerecht werden können. Höchstens, sorgloses Glücksgefühl wird der nicht empfinden können, den der Menschheit ganzer Jammer angefaßt hat. Haydn stand den Menschheitskämpfen seiner Zeit als ein anderer wie Beethoven gegenüber. Ihm ging das Verständnis für die beginnende soziale Bewegung im Leben der Kulturvölker, wenn auch nicht ganz, ab; zum mindesten ahnte er nichts von den letzten Folgeerscheinungen der großen Umwälzung, die sich vorbereitete. Wo er Schmerz in seiner Musik kündet, wo er sich in tiefsinnigen Gedanken ergeht, da ist es doch nur, als ob trübes Gewölk über lachenden Frühlingshimmel dahin zieht; wohl mögen die Wolken zerreißen und schwere Tropfen die Erde tränken, aber bald strahlt die Sonne wieder über frohen Menschenkindern. Haydn war kein Grübler, kein philosophischer Kopf. Von seinem Gotte nahm er dankbar alles hin, was ihn traf, Sturm oder Sonnenschein. Genügsamkeit, Ergebung und heitere Laune waren sein Wesen. So kam er nicht dazu, über soziale Probleme zu sinnen, eine Folge seiner mangelhaften Schulbildung, seiner geistigen Bedürfnislosigkeit, seiner natürlichen Anlage und der Einwirkung seiner unmittelbaren Umgebung.

Haydns Musik läßt uns keine Katharsis, keine innere Reinigung, keine nachhaltige ethische Wirkung erleben. Scharf ausgeprägte Gegensätze des Empfindens, aus der solche Wirkung entstehen könnte, gehen ihr ab. Beethovens Kunst erschüttert, um zu erheben. Haydn stellt seinen Tonwerken die Aufgabe, die Menschen durch freudige Klänge zu er-

quicken, das Erdenweh als eine flüchtige Erscheinung, Ruhe, Frieden und behagliches Genießen als höchstes Geschenk der Gottheit empfinden zu lassen. Mag damit nicht die höchste Aufgabe der Kunst ausgesprochen sein, die Berechtigung des Standpunktes selbst ist unbestreitbar, um so mehr, als Haydn sich in seiner Kunst der wertvollsten und treffendsten Ausdrucksmittel bedient. Nirgendwo in seinen großen Werken hat dieser besondere Standpunkt eine Flüchtigkeit des Aufbaues oder Mängel der satztechnischen Ausführung hervorgerufen. Der einzigartige Zauber dieser Musik beruht nicht zum wenigsten darauf, daß der Hörer sich der mustergültigen kunsttechnischen Arbeit als solcher niemals bewußt wird, daß alles wie im Spiele hold und leicht vorüberzieht. Ein Spiel wunderbarer Kräfte des Verstandes und des Herzens.

Von den einzelnen Sätzen seiner Werke sind die ersten meist die bedeutendsten; ihr formaler Reichtum und ihr künstlerischer Gehalt wird durch frisch sprudelnde Lebensäußerungen musikalischer Dialektik erwiesen, in der die führenden Gesetze der Thematik zu ausgiebiger Anwendung kommen. Tiefere Gefühlstöne lassen sich in den langsamen Sätzen vernehmen, die auch wohl zuweilen einen geradezu didaktisch-lehrhaften, moralisierenden Ton anschlagen können. Ihre Form wechselt in mannigfacher Weise. Die Schlussätze, denen auch wohl ein Menuett voraufschreitet, ergehen sich in heiter-ungezwungener, oft nur in anmutig-plaudernder Weise, zuweilen sind sie aber auch das geistreichste und witzigste an einem gesamten Werke, überschäumend von frohlauniger Lebensfülle. Ihre Form ist die der ersten Sätze oder einer ausgeschmückten Variationenreihe; auch das Rondo

stellt Haydn gerne an den Schluß seiner zyklischen Gebilde, jene alte Form, die aus Dichtkunst und Vokalmusik die instrumentale Kunst als glücklichen Gewinn für sich erworben hatte. Haydns erste Quartette tragen noch die Bezeichnung von Cassationen, Divertimenti, Notturni. Das Quartett hat er von der überkommenen harmonischen Stütze des Cembalo befreit. Wohl sind ihm da italienische und deutsche Meister gelegentlich voraufgegangen, ihm selbst gebührt jedoch das Verdienst planmäßiger Durchführung. Auch da zeigt sich wieder, wie Haydns Kunst aus der Volksmusik herausgewachsen ist: diese kannte selbstredend den harmonisch füllenden und stützenden Flügel nicht.

Es ist kein Zufall, daß des Altmeisters Musik oft an Kinderlieder, an Volksweisen oder Tänze gemahnt. Das tuen besonders die späteren Werke, die früheren verraten allerlei italienische Einflüsse. Wer wollte, der könnte leicht kleine programmatische Überschriften zu ihnen finden, wie Schumann das für manches seiner Stücke tat. Kindlichkeit war ein vorspringender Punkt in Haydns Wesen. Kindliches, heiteres Vertrauen trug er vor allem seinem Gotte entgegen, der ihm die von Haydn selbst tief und dankbar gefühlte Macht seiner Kunst geschenkt hatte. Haydns Musik kennt keinen Ausdruck für Furcht und Schrecken. Sie kündet linden Trost und inniges Zutrauen, sie spricht die Sprache gläubigen Hoffens. In der Art des Rationalismus an das ihm von den Vorfahren übermittelte Verhältnis des Menschen zu Gott zu rühren, fiel Haydn nicht ein. Beethoven war ihm ein Atheist, vor dem als Menschen ihm, dem naiv gläubigen Katholiken, schaudern mochte. Gleichwohl trat zwischen den bedingungslosen Anhänger seiner Kirche und die

objektiven Formen kirchlicher Kunst das ursprüngliche Wesen des Mannes, das ihm versagte, ganz im Sinne strenger kirchlicher Kunst zu schaffen. Haydns Kirchenmusik ist von tiefer und echter Frömmigkeit durchglüht, kirchlicher Charakter aber fehlt ihr in der Hauptsache. Nichts ist von der objektiven Ruhe und Erhabenheit der Werke Palestrina's und der römischen Schule in ihr zu verspüren; sie enthält in edelster Form vielerlei Prunk und sinnfälligen Schmuck in der ornamentalen Verbrämung der melodischen Linienführung und ist in ihrer ganzen Fassung ein getreues Kind der Zeit des Rokoko. Auch da zeigt sich wieder die gleiche Erscheinung: was an religiösen Vorstellungen in Haydns Brust lebt, läßt sich zusammenfassen unter dem Begriffe wahrhaft kindlicher Gottesfreudigkeit; Gottesfurcht, die Forderung der Kirche, ging ihm nicht ein, focht ihn nicht an. So sagt er selbst: „Ich suche die Gottheit immer durch Liebe und Güte auszudrücken". „Mir hüpft das Herz im Leibe, wenn ich an Gott denke." Solch heiterer, vertrauender Glaube schafft keine Asketen, keine mystischen Grübler oder stürmende Fanatiker. Der künstlerische Ausdruck dieses Gefühles mußte von selbst wie vom objektiv-kontemplativen des Kirchenstiles so von der Gefühlssphäre eines nach Lösung dunkler Rätselfragen ringenden seelischen Lebens abführen, mußte zu individuell belebter Sondersprache werden. Wer die kirchliche Musik in Deutschland durch ihre Entwicklung verfolgt hat, wird wissen, wie sie Anschluß an die rationalistische Richtung der Theologie gewann, in dem im dogmatischen Sinne schrankenlosen Individualismus Beethovens und damit in jener Anschauung ausmündete, deren klassischer Vertreter Kant geworden ist, jener Lehre

von der Notwendigkeit einer völligen Abwendung vom Dogma und der Aufrichtung einer Gemeinschaft freier Menschen, denen Erfüllung sittlicher Pflichten oberstes Gesetz des Lebens geworden.

Vergeblich würde man sich bemühen, in Einzelheiten der Haydnschen Musik sichtbare Spuren der geistigen Strömungen seiner Zeit aufzufinden. Wohl lebte er ein ungemein reges Innen-Leben, aber doch nur innerhalb der Sphäre des Musikalischen. Die Gedanken der Aufklärung berührten ihn nur obenhin. Er war Freimaurer; wohl mehr nur deshalb, weil der allgemeine Zug der Zeit dem geheimen Ordenswesen günstig war, dem sich auch Fürsten und hohe geistliche Würdenträger nicht entzogen, als aus einem tief wurzelnden Verlangen nach dem Bunde. Da klafft ein großer Gegensatz zu *Mozart*, der sich mit übervollem Herzen der Königlichen Kunst angeschlossen hat und ihr auf sein Wirken einen bedeutsamen Einfluß gestattete, das sich somit weit mehr denn die Lebensarbeit Haydns als Dokument der Morgenröte des heraufziehenden Zeitalters der Humanität bezeichnen läßt: rituelle Gebräuche der Maurerei finden Verwendung in Mozarts herrlicher „Zauberflöte", Sarastro kündet in hehren Klängen das Ideal der Menschenliebe. Da muß *Haydn* zurückstehen. Gleichwohl wird man ihm eine Stelle in den Reihen der großen geistigen Befreier Deutschlands: Lessing, Kant, Schiller, Goethe, Mozart und Beethoven nicht versagen dürfen: aus seinen Schöpfungen strömt der erfrischende Hauch des heraufziehenden jungen Tages, jenes am lautern Quell volkstümlichen, wahren und warmen Empfindens genährte Fühlen, das in der Dichtung als herrlichstes Goethes ewige Lieder schuf.

An Goethe und an andern bedeutenden Dichtern

seiner Zeit ist Haydn achtlos vorüber geschritten. Sie zu erkennen war ihm nicht gegeben. Haydns Lieder stehen im großen und ganzen gegen seine übrigen Schöpfungen zurück; nur wo sie sich in neckisch-heiterer Laune ergehen, erscheinen sie heute noch lebendig. Eine besondere, der der Vokalmusik gegensätzliche Instrumentalmelodik kennt Haydn nicht. Sie ist sangbar, nicht instrumental erfunden. Nach des Meisters eigener Anschauung gibt die Melodie der Musik ihren eigentümlichen Reiz. Melodie-Erfindung ist das Werk des Genius, alles Mechanische kann erlernt werden. Haydn versteht wohl nur das rein technische darunter, aber man wird doch ein Fragezeichen zu dem Satze machen müssen: auch der gewiegteste Techniker wird aus Beethovenschen Gedanken noch lange keine Beethovensche Sinfonie machen können. Auch da verrät sich der naiv schaffende Künstler Haydn.

Mit unnachahmlicher Originalität, Sicherheit und Keckheit wechselt der Ausdruck seiner Melodik; in ihr steckt eine unerschöpfliche Fülle ursprünglicher und überzeugender Ausdruckskraft. Aus seinem Mangel an reflektorischer Kraft ergibt sich, daß ihm das Organ eines Opernkomponisten abgehen mußte. Wir haben von Haydns Hand 24 Opern und Operetten, d. h. Singspiele. Es wäre eine Ehrenpflicht der deutschen Bühne gewesen, im Jubiläumsjahre 1909 wenigstens den prächtigen „Apotheker“, der seine Lebensfähigkeit in einer vortrefflichen Wiener Aufführung dieses Jahres abermals bewiesen hat, zur Darstellung zu bringen; aber die deutsche Bühne ist vor der Hand noch dabei, immer mehr vergessen zu machen, was sie der Kunst der Vergangenheit zu danken hat. Das

kleine Werk kann als typisch für den Opernkomponisten Haydn gelten, der sich in der sorgenlosen Art *J. A. Hillers* ergeht und den Schwerpunkt der Oper in das Lied legt, dabei jedoch freilich das Rezitativ keineswegs vernachlässigt. Gleichwohl hat Haydn auch gelegentlich sozusagen experimentiert, um dem Wesen des Dramatischen näher zu kommen, indem er auch einmal das Rezitativ als den Teil einer Oper, in dem sich der dramatische Fortgang einer Handlung äußert, auf eine breitere Basis stellte. Aber derlei geschah doch fast ohne ernste Absicht. Wäre dem nicht so, so würde wohl *Gluck* einen erkennbaren Einfluß auf Haydns Kunst gewonnen haben.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, stehen auch Haydns große Oratorien „Die Rückkehr des Tobias", „Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten" hinter seinen Quartetten und Sinfonien zurück, eine wie blühende Fülle des Schönsten sie immer enthalten mögen. Wohl bauen sie da weiter, wo der große *Händel* begonnen hatte, aber es ist doch eine ganz andere Welt, die uns in den jüngeren Oratorien umfängt. Nicht mehr herrscht der gigantische Aufbau gewaltig gefügter Chöre, nicht mehr der dröhnende, erhabene Klang pathetischer Größe. Händel steht wie Gluck außerhalb der Gedanken- und Empfindungskreise der Gesamtheit seines Volkes; das Heroëntum beider Meister tritt der Mehrzahl menschlich nicht übermäßig nahe, wir tragen ihm Bewunderung aber keine überquellende Liebe entgegen. Haydns Welt umfängt uns alle als Ausdruck unseres eigenen Lebens und Fühlens, wir haben innerlichen Anteil an ihr, genießen in innigem Behagen alle ihre wohligen Züge idyllischer Ruhe und fröhlichen Genusses. Auch hier hat Haydn seine persönliche Art

nirgendwo verleugnen können, Melodik, Orchester, die Charakterisierung der einzelnen Personen und Momente weisen darauf hin. Diese Charakterisierung wird in wesentlichen Zügen vom Orchester gegeben, das in Haydns Oratorien eine ganz andere Bedeutung beanspruchen darf als in den oft zum Vergleiche herbeigezogenen Chören Mozarts zum „König Thamos", ursprünglich für die Kirche bestimmten Hymnen. Allenfalls wird man bei den Chören der „Jahreszeiten" und der „Schöpfung" von einem Einflusse der Mozartschen „Zauberflöte" sprechen dürfen, nur daß bei Haydn selbstredend alles der dramatischen Prägnanz des Ausdruckes entkleidet und in breitere, epische Gewandung gehüllt ist. Deutsch also sind Haydns Oratorienwerke, sie sind, wie *Adler* hübsch sagt, ein österreichischer Gruß an England, den kulturellen und politischen Erzieher des gesamten europäischen Kontinentes. Nach englischen Dichtungen hatte van Swieten die textlichen Vorlagen für Haydn bearbeitet.

An Haydns Aufenthalt in England erinnern uns auch die „Londoner" Sinfonien, die seit ihrer Entstehung einen Ehrenplatz bei allen Orchestern behaupten. Es sind die bekannten Schöpfungen, die an der Spitze je ein breites Eingangstor, in einer pathetischen Einleitung bestehend, aufweisen. Haydn hatte damals, in wesentlichen Dingen, vor allem in der reicher und tiefer strömenden Kantilene, der üppigeren Harmonik und selbst in einzelnen Wendungen von *Mozart* beeinflußt, die volle Beherrschung der Kunstmittel erreicht, ohne doch im ganzen der eigenen Kunstanschauung eine Einwirkung erfahren zu haben. Um es nochmals zu betonen: nicht um etwas absolut Neues handelt es sich in diesen Werken, Haydn ist nicht der Schöpfer des

klassischen Musikstiles. Ihn hatten schon die Mannheimer bedeutsam gefördert; die Technik der sogenannten Durchführung war ihnen kein Geheimnis mehr; sie hatten den Menuett, der schon in der Orchestersuite einen bevorzugten Platz eingenommen hatte und auch in Graupners Kompositionen auf Schritt und Tritt begegnet, endgültig in die Sinfonie eingefügt, die Hamburger Opernkomponisten, Graupner, die Mannheimer und besonders Gluck hatten Hervorragendes zum Ausbaue des Orchesters beigesteuert und insbesondere die Blasinstrumente bereits zur Teilnahme an der thematischen Gedankenentwicklung herbeigezogen. Aber alle diese historisch nicht hoch genug einzuschätzenden Leistungen erreichten nicht die Vollendung von Haydns Kunstwerk. Auch der fast mit den gleichen Mitteln arbeitende *Dittersdorf* muß, nach dem Gesamtbilde seiner künstlerischen Erscheinung bewertet, hinter ihm zurückstehen.

Haydns Orchestertechnik trat in vollsten Gegensatz zu der durch die italienischen Meister gepflegten, typischen. Hier stand dem Concertino, zwei Violinen und dem Violoncello, das Grosso, die geschlossene Masse des Streichorchesterkörpers gegenüber, der sich noch das Ripieno zugesellte. Auch die verstärkenden Flöten, Oboen und Fagotte wurden chorisch verwendet und den Blechbläsern nur ganz gelegentliche und bescheidene Aufgaben zugewiesen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatten sich die deutschen Komponisten von diesem, eines starken Schematismus nicht entbehrenden Orchestrationsprinzipe mehr und mehr frei zu machen gesucht und nach Individualisierung der Einzelinstrumente, wie bereits angedeutet, gestrebt. Es ist der Weg, auf dem wir Graupner, Stamitz, Richter finden,

der Weg, den Haydn einschlug, um auf ihm Größeres zu vollenden. Er führte ihn über ein Orchester von Streichinstrumenten, Oboen und Hörnern zu einer bedeutend verstärkten Besetzung des Orchesters durch Hinzufügung von Fagotten, Oboen, zwei oder vier Hörnern, Flöten, Trompeten und Pauken zu dem Streicherkörper. Die Klarinette spielt in Haydns Orchester noch keine bedeutende Rolle.

Sein hervorragendstes Verdienst ist damit noch nicht ausgesprochen. Es liegt darin begründet, daß der Meister den Gegensatz der Stilprinzipe der Homo- und Polyphonie überbrückte. Wir wissen, wie diese beiden möglichen Seiten musikalischen Gestaltens auch schon bei J. S. Bach in scharf erkennbarem Gegensatze zueinander stehen; aber die ins gewaltigste Maß gesteigerte Kunst der Mehrstimmigkeit mit ihrem ehernen Gefüge überwiegt, und rein homophone Werke Bachs gibt es nur in kleiner Anzahl. Bei Haydn, dem Melodiker, herrscht die Homophonie vor, andererseits aber wachsen bei ihm die Stimmen, soweit sie nicht selbst Melodieträger sind, doch gar oft über die Rolle von bloßen harmonischen Stützen hinaus zu individuell gestalteten Gebilden, die am inneren Ausbaue der Werke einen bemerkenswerten Anteil gewinnen. Der gesetzmäßige, unabänderliche Zwang der Regel ist in Haydns Musik gefallen; an seine Stelle ist eine wunderbare, auf voller Freiheit der Verwendung der einzelnen Mittel des Kunstschaffens begründete Ordnung getreten. Sie machte sich auch da geltend, wo Haydn die überlieferten strengen Formen des polyphonen Kunstwerkes verwendet und z. B. Fugen mit zwei, drei und vier Themen schreibt. An Größe des Ausdruckes hat der alte Stil dadurch kaum merklich verloren, wohl aber hat er seine er-

habene Starrheit eingebüßt und weichere, menschlich wärmere Züge gewonnen.

In der Verwendung der Kunstmittel zeigt Haydn eine weise Beschränkung; er behält immer noch, wieviel er auch davon geben mag, etwas zurück, um im geeigneten Augenblicke damit hervorzutreten. So weiß er die Aufnahmefähigkeit seiner Hörer fortwährend zu beleben, ihre Spannung bis zuletzt wach zu halten. Für die Auswahl dieser Kunstmittel ist ihm der Standpunkt künstlerischer Freiheit maßgebend, die er durch Besonnenheit zügelt. Er hält sich an die Regel oder verwirft sie. Immer nach eigenem Ermessen. Seine Kunst steht ihm so hoch, daß er aus ihr für sich das Recht herleitet, selbst zum Gesetzgeber zu werden. Ich sprach schon oben davon, was Haydn mit seiner Kunst erreichen will. Erquickung, geistiges Labsal kann der nicht geben, der bloßes Unterhaltungsspiel beut. Haydn will nicht Musik schlechtweg, nicht bloß angenehmen Zeitvertreib schenken. Er verfolgt einen anderen Zweck: seine Musik soll „moralische Charaktere" darstellen. Man darf dabei nicht an die Aufgaben der Programmmusik denken. Das etwas befremdlich klingende Wort findet nur Anwendung auf die von Haydn gewünschte ethische Wirkung seiner Musik, wenn auch einzelne Überschriften wie diese: „Gespräch Gottes mit einem verstockten Sünder", „Abreise einer armen befreundeten Familie nach Amerika" scheinbar auf ein Programm schließen lassen und anderen Sätzen ohne großen Zwang mit Rücksicht auf ihre führenden Gedanken programmatische Überschriften beigesetzt werden könnten. Er selbst kannte die Mehrdeutigkeit der Sprache der Musik: „Eines kann dann vielerlei bedeuten." Dergleichen scheinbare Programme ge-

hörten neben den wirklichen schon zum Hausrate der Suitenkomponisten und waren auch früheren Zeiten nicht unbekannt.

Ganz aufnehmen läßt sich Haydns Musik nur, wenn man sich ihres geistigen, in vollendet schöner Form erscheinenden Gehaltes bewußt geworden ist. Äußerliche Dinge tragen zu ihrer Erkenntnis nichts bei oder doch nur verschwindend weniges, wie die tonmalerischen Experimente und mancherlei fantastische klangliche Kombinationen, mit denen sich das nahende romantische Zeitalter der Kunst von ferne her ankündigte. Auch da blieb der Meister eben doch im Grunde genommen der naiv schaffende Künstler, der derlei Ausdrucksmittel nur wie im Scherze verwendet. Das gleiche tat, weniger oft, später noch Beethoven. Von der realistischen Ausdruckskraft der romantischen Musik trennte Haydn noch der gigantische Höhenzug der Entwicklung seiner Kunst, deren höchste Erhebung Beethoven heißt. Aber es darf nicht vergessen werden, daß Haydns Orchester die Grundlage des Beethovenschen ist, auf dem dann Romantik und Kolorismus fußen.

Wie weit er selbst noch gelangt wäre, hätten seine Tage sich länger erstreckt, wer will das sagen? Haydn war sich bewußt, erst am Abende seines Lebens ganz in die Geheimnisse seiner Kunst eingedrungen zu sein, eine Ansicht, zu der er durchaus berechtigt war. Er ist in der Tat bis in sein hohes Alter hinein gewachsen und fortgeschritten.

Als die Volksdichtung für die künstlerische Darstellung Bedeutung gewann, als ihre ersten Sammlungen erschienen und auch die Volksweise Anteil der Musiker weckte, hatte sich, erst leise und leicht, dann immer mächtiger der Sinn für die

Natur aufgetan. Rousseau's Weckruf zur Flucht aus einer Welt erlogenen Scheines rüttelte die Gewissen auf. Gluck fand den Weg aus dem hohlen Pathos eines in konventionellen Formen zu ersticken drohenden Kunstlebens zur einfachen Größe des tragischen Ausdruckes. Gegen die in ödem Formalismus verknöcherte Kunsthandwerkerei *Kirnbergers* und anderer heute vergessenen Tonsetzer bildete das frische und ungezwungene Musiktreiben der Graupner, Stamitz, Ph. Em. Bach, Dittersdorf, Haydn den wohltuendsten, sich im Verlaufe der Entwicklung unausgesetzt steigernden Gegensatz. Die vor dem Cäsarenwahnsinn des 14. Ludwig von Frankreich und seiner deutschen Nachbeter geflüchtete, von der bezopften Gelehrsamkeit und konventionellen Heuchelei vollends ausgetriebene Natur hatte ihren lachenden und beglückenden Rückweg zur Kunst gefunden. Kein Kenner der Geschichte wird Deutschland allein den ausschlaggebenden Anteil an dieser Entwicklung zuschreiben. Aber wir dürfen gleichwohl der von Deutschen geleisteten Arbeit froh sein. Gluck setzte der Oper seiner Zeit, die im wesentlichen ein Attribut des romanischen Zäsarismus war, Plan und Ausführung einer Opern-Reform entgegen, deren führender Gedanke ein völliges Verneinen und Preisgeben des innerlich hohlen, wenn auch gleißenden Ideales jener war, ein Kunstwerk, das der Sehnsucht der gebildeten Deutschen seiner Zeit entsprang, derselben Sehnsucht, die Goethes „Iphigenie“ ins Leben rief. Wie Gluck war Haydn ein Deutscher vom Scheitel zur Sohle; wie jener kam er von der italienischen Kunst zur deutschen. Man darf das von Glucks Musik sagen, obwohl er nur weniges von deutschen Dichtungen, seine Hauptwerke vielmehr in italienischer und

französischer Sprache komponiert hat: sein Lebenswerk verkörpert eine germanische Grundanschauung vom Wesen der Kunst. Aber ebensowenig wie Gluck wurde Haydn je durch Bedenken nationaler Art in der Verfolgung künstlerischer Pläne gehindert: er griff kroatische, ungarische Lieder auf und verschmähte weder die französische Romanze noch die schottische Ballade. Ihn lockte die unreflektierte Kunst, das ungeschminkte Erzeugnis freien, von keiner konventionellen Beschränkung angekränkelten Empfindens, wo immer er es fand. Am höchsten freilich stand ihm die anheimelnd liebe Weise seines Volkes. Insbesondere gewann der herzenswarme und gemütliche österreichische Ton Geltung in seiner Musik, den wir bei manchem späteren Tonsetzer immer wieder als den guten Hausgeist der Kaiserstadt an der Donau erkennen lernen, die bei aller Leichtlebigkeit und Sinnenfreude doch gemütswarme und schönheitvolle Sondersprache der Wiener Musik. Sie ist in Haydn bereits so mächtig gewesen, daß sie geholfen hat, ihm die Grenzen zwischen weltlicher und geistlicher Musik zu verrücken. Manch moderner und neunmal Weiser wird schon darüber gespottet haben, daß Haydnsche weltliche Melodien für Kirchenlieder angenommen, ganze Instrumentalsätze durch Choräle zu einem Passionsoratorium zusammengebunden worden sind. Haydns Empfinden selbst ist deshalb in keinem Falle ein unechtes gewesen; er konnte nur nicht aus seinem Anschauungskreise heraustreten, er blieb Zeit seines Lebens und überall ein in schlichter Natürlichkeit empfindender Mensch, einer, der sich der Gottheit nahe fühlte, ob er nun ein Menuett oder ein geistliches Lied schrieb.

Das, was sein Zeitalter auf allen Gebieten anstrebte, künstlerische mit volkstümlichen Elementen

zu einen, ihre Gegensätze zu versöhnen, das hat in der Musik als erster Josef Haydn erreicht. Die Zeitgenossen verglichen ihn, wie uns Dittersdorf erzählt, mit *Gellert*. Wir werden diese Zusammenstellung lächelnd abzulehnen geneigt sein und doch anerkennen müssen, daß ihr einige Wahrheit zugrunde liege. Sie äußert sich in dem empfindungsvoll-warmen, treuherzig-biedern Tone, der beiden Männern in ihrer Kunst eigen ist. Einer wie der andere war durch die „Schule der Natur" gelaufen, von der Gellert Friedrich dem Großen erzählt hat. Suchen wir nach einem anderen Vergleiche, so können wir Heutigen nur *Goethe* herbeiziehen. Die wundersame Einfachheit und Leichtigkeit des Ausdruckes, die bezwingende Anmut und köstliche Frische, die glückselige Frohnatur und innige Zartheit, das sichere Schönheitsgefühl des Dichters, all das war auch dem Musiker von der Natur in verschwenderischer Geberlaune zugeteilt worden. Versagte sie ihm den universalen Geist Goethes, die prophetische Gabe Schillers und Beethovens, zog sie ihm die Kreise der Anschauung und des Empfindens enger, so gab die Natur Haydn doch ein Geschenk, das kaum ein anderer Künstler in größerer Fülle besitzt, Macht über die Herzen der Menschen.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Über
das Kantorenwesen.

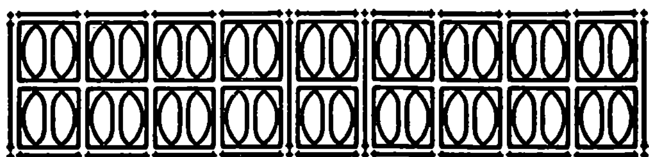
Von

Adolf Prümers.

Musikalisches Magazin, Heft 56.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1913



Was der Name Cantor besagt, erklärt Johann Gottfried Walther in seinem „Musikalischen Lexicon" (Leipzig 1732) wie folgt: „Cantor bedeutet erstens jeden Sänger überhaupt; zweitens diejenige Person insonderheit, welcher bey einer Kirche das Singen anbefohlen ist, oder einen Vorsänger, der daselbst den Gesang anfängt und damit aushält; denn in der ersten Kirche hatte man keine absonderlichen Sänger, sondern es fieng an, wer konte. Nach der Zeit nahmen sichs die Geistlichen an, welches aber geändert ward; und weil einer oder der andere über dem Singen etwas versehen hatte, so wurden hernach absonderliche Cantores angeordnet. Endlich kam Papst Gregorius und richtete eine absonderliche Scholam Cantorum an, darinn die Kinder im Lesen und Singen recht informirt wurden, dergleichen nachgehends nicht allein zu Rom, sondern auch an andern Orten aufkamen. Siehe Schöttgens Antiquitäten-Lexicon. Der Herr du Cange sagt in seinem Glossario, es wäre obgemeldte Veränderung deswegen getroffen worden, weil man bey Bestellung der Diaconorum mehr auf ihre Stimme als auf ein exemplarisches Leben gemeiniglich gesehen hätte. Nunmehro, da in vielen Städten die Kirchen-Music und deren Direction den Cantoribus aufgetragen ist, solten sie auch, nebst einer guten Stimme, billig die Composition, wo nicht ausnehmend und im hohen

Grad, doch so viel verstehen, daß sie die von andern Componisten überkommende und durch vieles Abschreiben öffters verfälschte Arbeit wenigstens rectificiren, demnach eine richtige Partitur führen und aus solcher die vom Auctore in ein Music-Stück gelegte Harmonie wiederum in General-Baß bringen und durch Ziefern accurat andeuten können. Denn, so lange ihnen dieses; und den Organisten die Allwissenheit mangelt, kan auch unmöglich eine gute wohlklingende Music zu hoffen seyn. In Thüringischen Flecken und theils Dörffern, wo zweene Schul-Diener sind, heißet der, so die Music besorget und die Chorale singet: Rector und Schul-Meister, und der Organist gemeiniglich Cantor. Sonsten lehret uns Boëthius den Unterschied zwischen einem Cantore und Musico in folgenden cap. ult. lib. I de Musica befindlichen Worten: Cantor ille est, qui harmoniacae rationis expers et à musicae scientiae intellectu sejunctus famulatur, nec quicquam affert rationis; is autem Musicus est, qui ratione persensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. Cantor nec discernens Musicam, nec dijudicans, vocem suam flectere quidem, elevare ac deprimere novit per phthongos et intervalla; sed musicum systema, variamque modorum ordinationem prorsus ignorat. Musicus ordinat et componit cantum, scitque eorum quae cantantur rationem reddere.“

Was ein Kantor und Organist eigentlich sei, sagt Mattheson in der Vorrede zu seiner „Musikalischen Ehrenpforte“. „Ein Cantor ist ein musikgelehrter Kirchen- und Schulbedienter, der die Jugend, ordentlich-bestellter Weise, in guten Anfangs-Gründen, absonderlich aber in der Singekunst unterrichtet, der Composition wohl erfahren seyn,

die Kirchenmusik bestens besorgen und derselben vorstehen muß: zum Lobe des Höchsten, zur Erbauung der Gemeine und rühmlicher Erziehung der Schüler. Es gibt auch Ober-Cantores und Ober-Organisten. Ein Organist ist ein kunstreicher Kirchen-Diener und starcker Clavierspieler, der die Composition versteht, Choralgesänge mit ihren Vorspielen, Fugen und allerhand geziemend-angenehmen Veränderungen auszuzieren, zu Figuralstücken aber den Generalbaß fertig und rein zu schlagen weiß: zum Preise des Allmächtigen und zur Andachterweckung der Zuhörer."

Wie ein rechter Organist beschaffen sein soll, sagt *Christian Friedrich Daniel Schubart* 1812 in einem Briefe an Abt Vogler: „Der Orgelspieler muß den Satz aus dem Grunde verstehen, muß die harmonischen Verhältnisse so ganz als möglich, das Sistolė und Diastole — das Zurückstoßen und Anziehen der Töne — jene so geheimnisvolle, harmonische Ebb' und Fluth; die Bünde (Bindungen), die Umkehrungen, das Tastosolo, diese kunstvolle Erschöpfung des Hypate Hypaton oder tiefsten Grundtons; das augenblickliche Übersetzen und Untersetzen des Generalbasses oder Kirchengesanges — völlig im Kopf und in der Faust haben; muß ein gegebenes Fugenthema, mit Satz und Gegensatz, mit scharfer Beobachtung des Risposta, Einstreuung melodischer Nebengedanken, durch die weise Benutzung des Dux und Comes, ohne pedantischen Frost, auf der Stelle durchführen können; muß das Pedal nicht dorfschulmeisterlich mit der linken Hand gleich spielen, sondern durch die Hilfe dieses mächtigen Piedestals sein Spiel so vielstimmig als möglich machen. Seine Phantasien müssen groß, neu, zweckgemäß seyn: nicht bey Festgesängen

klagen und beym Requiem jubeln. Durch die Gaben der unstudirten Phantasie muß sich der Orgelspieler über alle andern Tonkünstler erheben. Seine Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele müssen dem Geiste der Orgel immer angemessen seyn; müssen im Hörer fromme Empfindungen wecken, erhalten, befestigen. Er muß daher alles von seinem Spiel absondern, was ganz ins Gebiet des Clavichords, bekielten Flügels, Fortepianos, Pantalons, der Melodika und Harmonika gehört und nur dasjenige diesen Instrumenten entwenden, was sich mit der hohen Natur der Orgel verträgt. Welche Gelegenheit hat ein Orgelspieler unter der heiligen Communion, bey Bußtagen und andern festlichen Anlässen, ins Herz zu spielen, wenn er aus dem Herzen zu spielen vermag! und welchen Stoff, die erhabensten und religiösesten Empfindungen zu dollmetschen, bietet ihm nicht der Choral dar! Vom Hirtenlied an der Krippe Jesu bis zur Jammerklage am Schädelberge, von da bis zum Triumphton der Auferstehung und Himmelfahrt, und von da bis zum Donnerhall der Weltgerichtsposaune! Jede sanfte, fromme, in Liebe oder Schmerz zerfließende, jede große, erschütternde, himmelerhebende Empfindung liegt in deinem Gebiete, du Herrscher der hohen Orgel, du Pilot, der das harmonische Schiff im Sturme des Gesanges lenkt! Hast du Herrschergeist, so nimm den goldenen Zepter und gebiete! Sieh, meine Seele beugt sich vor Dir und küßt voll Ehrfurcht deines Herrscherstabes Spitze!“ (Aus Nr. 50 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom 14. Dezember 1814).

Sind nun aber die Kantoren und Organisten Leute, welche die Komposition „wohl verstehen“, so soll uns *Wolffgang Caspar Printz* darüber be-

lehren, was zu damaligen Zeiten ein Komponist alles wissen mußte. In Printzens „Dritter curiösen Musicalischen Wissenschaft und Kunstübung" heißt es folgendermaßen: „In der Theologia muß er soviel verstehen, daß er, wan ihm ein Text zu componiren vorkommet, wisse, ob derselbe mit der heiligen Schrifft und denen libris Symbolicis überein treffe oder ob ein subtiles Ketzer-Gifft darinnen verborgen sey. In Philosophia müssen ihm fast alle Disciplinae bekant seyn: denn in der Metaphysica muß er wissen, was sei Ens, Existentia, Essentia, Causa, Unitas, Multitudo, Identitas, Diversitas, Totalitas, Partialitas, Aequalitas, Inaequalitas, Similitudo, Dissimilitudo, Ordo, Bonitas, Oppositio, Compositio, Perfectio, Actus, Potentia, Accidens, Quantitas, Qualitas usw. In der Physica muß er eine zimmliche Wissenschafft haben de Corpore, Aere, Sensibus, Sono, Motu, Statu, Loco, Tempore und vielen anderen Dingen. In Mathesi pura soll er Arithmeticam fast vollkommentlich verstehen, und Geometriam gutentheiles. Er muß ferner seyn ein Logicus, auff daß er, was er statuiret, defendiren könne; ein Ethicus, auff daß er wisse, die Tugendliche Texte zu erwehlen und die Aergerlichen zu verwerffen. Und dergleichen muß er noch viel wissen!"

Was würden wohl unsere heutigen Komponisten und Komponaster sagen, wenn sie dieses Pensum zu erledigen hätten, um das Reifezeugnis als Tondichter zu erlangen? Die armen Kantoren von dazumal aber wurden darüber examiniert. Ja, man griff selbst zu listigen Spitzfindigkeiten, um dem Bewerber eine Falle zu stellen. Als sich *Matthias Weckmann* 1654 um die vakante Organistenstelle an der St. Jakobikirche in Hamburg bewarb, waren

drei Kandidaten und fünf Kantoren und „der berühmte Violinist" Johann Schope als „Kunstrichter" zugegen. Es wurde ihm „ein verkehrtes Thema primi et tertii Toni zusammen aufgegeben, welches er aber, zu jedermanns Verwunderung, glücklich auseinanderwickelte. Hernach ward ihm eine Motete vorgelegt, solche aus dem bloßen General-Baß auf 2 Clavieren zu variieren. Noch war man damit nicht zufrieden; sondern der vollkommene Generalbaß mußte sich auch noch zeigen. Also legte ihm Schope, der hamburgische Raths-Musikant, eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schope mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Tackt überhüpffte. Diser aber merckte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne und rief Schopen zu: ‚Der Herr verfehlt einen Takt!' Schope wurde selbst hierüber bestürtzt und beschämt, zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfingen und es vollführten."

Einem anderen Kantor gab man acht Gesänge auf, „selbige mit unterschiedenen Veränderungen (Variationen) ex tempore durchzuführen". Es folgte eine Prüfung im Generalbaß und in der Kirche eine Aufführung seiner Kompositionen. Dann wurde er „von einem vornehmen Königlichen Minister auf die Probe gestellet und mußte auf dessen Wohnzimmer innerhalb zwo Stunden eine Ouverture und deren Suite mit zwo Flöten und dem Baß verfertigen". Mattheson sagt daher mit Recht: „Die heutigen Cantores (1740) sehen aus diesem Bericht und aus andern Beispielen, wie wacker sich ihre Vorweser im Amte getummelt und was es für Musici eruditi gewesen, eh sie zu ihrem Besitz gekommen sind oder Beförderung erlanget haben."

Dabei war das vielseitige und schwere Amt des Kantors nicht ohne Bitternisse und Zerwürfnisse. Mattheson macht in der Lebensbeschreibung eines Kantors die Bemerkung: „Es ist also heuer nicht neu, daß Cantor und Organist in einer Stadt mit einander über dem Fuße gespannet sind.“ Größere Reibungen gab es noch mit den Geistlichen, den Schulrektoren und dem Balgentreter (Calcant). In Forkels „Musikalisch - kritischer Bibliothek 1779“ Band III wird eine derartige Anekdote erzählt:

„Ein Bälgentreter hatte seinem Amte an einer gewissen Kirche schon seit 40 Jahren treulich vorgestanden und wußte aus langer Erfahrung beynahe, wie vielmal er zu einem jeden Liede treten mußte. Nun geschah es, daß der Organist starb und ein anderer an seine Stelle kam. Mit diesem hatte der Bälgentreter immer Streit, weil er ihm vorwarf, daß er nicht geschwinde genug trete, und besonders einmal, beym Spielen des „Glaubens“, er es so schlecht gemacht haben sollte, daß ihn der Organist verklagte. Als sie nun mit einander vor dem Consistorio erschienen, und der Organist seine Klage vorgebracht hatte, sagte der Calcant darauf: „Meine hochgebietende Herren, ich weiß garnicht, was der Herr Organist will; ich bin nun schon so lange Jahre Bälgentreter, daß ich gewiß besser weiß, wieviel Wind zum Glauben gehört, als er.“ Hier bewahrheitete sich, was die Balgentreter so gern der Organistenzunft zuriefen: „Ohne mich könnt Ihr nichts tun!“

Der größte aller deutschen Kantoren, Johann Sebastian Bach, hatte sich schon als junger Mensch den Zorn der Ratsherrn zugezogen, weil er auf der Orgel zuviel „figuriere“. Das Thomaskantorat in Leipzig war für ihn weit mehr noch eine einzige,

große Geduldsprobe, denn der Rat erschwerte und verkümmerte ihm sein Amt in jeder Weise. Erst als J. M. Geßner Rektor wurde, trafen die Gegensätze nicht mehr so scharf aufeinander; neue Mißhelligkeiten brachen aber wieder mit dem Rektor Ernesti aus, der sich zwei volle Jahre mit Bach befehdete. Erwägt man einerseits die überlegene Macht des allgewaltigen Konsistoriums, andererseits Bachs Ärger mit den wilden und teilweise untalentierten Chorknaben, erwägt man ferner, daß Bach außerhalb seiner Kantoratspflichten in Quarta und Tertia wöchentlich fünf Stunden Latein zu geben hatte, welche er später gegen jährlich fünfzig Taler an den Magister Pezold abgab, so begreift man, daß nur der Gedanke an seine zahlreichen Kinder, denen er die günstige Gelegenheit der Leipziger Lehranstalten einschließlich Universität nicht entziehen wollte, ihn an Leipzig fesselte. Jedenfalls gehörten ganz außerordentliche Nerven dazu, das Kantorenamt zu verwalten, Privatschüler heranzubilden, die eigenen Söhne zu tüchtigen Künstlern zu erziehen und bei all diesem aufreibenden Trubel noch Kräfte und Zeit zum Komponieren und Kopieren jener Monumentalwerke zu finden, deren Studium allein ein Menschenalter erfordert.

Nicht besser erging es dem „Vater Doles", wie Mozart den zweiten Nachfolger Bachs zu nennen pflegte. In Freiberg (Sachsen) saßen über ihn Superintendent, Bürgermeister und Stadtrichter zu Gericht.

Aber noch erbitterter war die Fehde zwischen Doles und dem Rektor Biedermann. Doles hatte ein Singspiel komponiert, dessen Aufführungen insgesamt fünfzehnhundert Taler eintrugen. Der auf Gewinn bedachte Rektor bot seinem Kantor 30 Taler an, für die jener ihm das Singspiel „mit allen

Rechten“ überlassen sollte. Doles lehnte dieses Anerbieten ab, und das erboste den Rektor so, daß er eine Schmähschrift gegen die Musiker verfaßte. Diese Schrift war das Signal, um alle musikliterarischen Federn in Bewegung zu setzen und den Rektor gehörig ins Feuer zu nehmen. Er wurde denn auch für seine kleinliche Rachsucht und niedrige Gesinnung arg zerzaust.

Schlimmer noch erging es dem Braunschweiger Kantor *Pancraz Crüger* (1546—1614), welcher öffentlich von den Kanzeln herab gescholten, vom Abendmahl verwiesen und zuletzt gar aus dem Dienste gejagt wurde, weil er die Solmisationssilben „ut re mi fa sol la si“ in „a b c d e f g“ verändert hatte. Es war früher Sitte, Reformen und Neueinführungen auf dem Gebiete der Musik zu ahnden; so wurde der Genfer Psalmendichter Loys Bourgeois mit einem Tage Gefängnis bestraft, „wegen eigenmächtiger Einführung neuer Psalmen-Melodien“!

Es ist daher begreiflich, daß die Akten über den Dresdner Kreuzschulkantor *Michael Lohr* (1591—1654) mit Genugtuung berichten, daß unter seiner Leitung „keine Reibungen, Klagen und Störungen“ vorkamen, die bei den übrigen Kantoren stets eine Quelle des Mißvergnügens waren. Dabei wurde das Dresdner Kantorat noch kurz vor Lohrs Berufung von der 3. Lehrerstelle auf die vierte heruntergesetzt!

Interessant ist eine schriftliche Begründung einer Kantoratsniederlegung. Der Kantor bittet um Entlassung: „1. Weil durch das alte und baufällige Positiv die Andacht mehr verhindert als befördert, ich aber dadurch öffentlich bloß gestellet worden. 2. Weil man sich nicht entblödet, aus eigner besondern Macht, meine zufälligen Einkünffte zu

verkürtzen. 3. Weil sich ein großer Widerwill geäußert, wenn ich von meiner Arbeit etwas aufgeführet habe. 4. Weil die armen Choralisten hieselbst ihren Unterhalt nicht finden, und sich anderswohin begeben müssen. 5. Weil man mir nicht nur alle Fehler, die auf dem Chor vorgehen, beimisset, sondern auch die geringsten hoch aufmutzet."

Noch deutlicher aber klärt uns der „Kantor-Katechismus" des Saalfelder Kirchen- und Schulinspektors *Pauli* über unser Thema auf. Dieser Katechismus enthält in fünf Absätzen das ganze Pensum und Examen der vielgeplagten Kantoren.

Absatz 1: Von der Tüchtigkeit eines Cantoris. Zehn Fragen.

Absatz 2: Von dem heiligen Wandel und Aufführung des Cantoris. Sieben Fragen.

Absatz 3: Zur äußern Amtspflicht gehörige Sachen. 31 Fragen.

Absatz 4: Die das Musizieren heiligende Pflicht. 16 Fragen.

Absatz 5: Das Examen des Chors und der Schüler. 13 Fragen.

Letzte Frage: Was hat Herr Pastor und was die Gemeine noch wider den Herrn Cantor zu sagen?

Man fühlt ordentlich den Reiz und die Wollust heraus, mit der hier belastendes Material gegen den Kantor angehäuft werden darf.

Pastor und Kantor gerieten mitunter scharf aneinander, da über den Wert oder Unwert der Kirchenmusik die Meinungen sehr geteilt waren und der Pfarrer nicht selten so abfällig über sie urteilte wie jener Lockwitzer Pfarrer Gerber, dem der Tilsiter Kantor Georg Motz (1653—1733) in seiner „ver-

theidigten Kirchenmusik" die Antwort nicht schuldig blieb. Mattheson vermerkt in seiner „Ehrenpforte" ausdrücklich, daß Pastor Martin Heins in Frankfurt a.O. „des Sonntags in der Kirche mit zu Chor gegangen und einen reinen, schönen Discant gesungen hat. Heutiges Tages ein Pastor, geschweige ein Superintendens sich viel zu theuer schätzen würde, daß er mit seiner Singstimme, wenn er sie gleich hätte und die Kunst verstünde, in der Gemeine ein solches Davidisches Schulrecht thun sollte". Zwei alte Anekdoten über das Thema Prediger und Kantor mögen zur Illustration dienen. Johann Martin Rubert (1614—1680) war Organist an der Nikolaikirche in Stralsund. Einmal, während des Gottesdienstes, „da das Credo schon zu Ende gesungen und noch kein Prediger vorhanden, der auf die Kantzel steigt, so fährt Rubert fort, zu spielen, in Hoffnung, der Prediger werde sich indessen wohl einstellen. Wie ihm aber selbst die Zeit dabey zu lange währet, fängt er an, mit scharffklingenden Stimmen, den Melodiesatz der Worte: ‚Der Herr wird balde kommen' aus dem ersten Vers des sehr bekannten Liedes: ‚Wacht auf, ihr Christen alle' als ein Thema zu nehmen, tractiret es vernehmlich und manierlich in einer ordentlichen Fuge so lange durch, biß der Prediger endlich erscheinet." Mattheson, der diese Anekdote berichtet, erzählt auch die andere, die allerdings nicht zur Förderung des konfessionellen Friedens geschrieben ist. „Während seines Kantorats hat Martin Arnold (1537—1605) zu Fraustadt (Polen) einem Jesuiten bei öffentlichem Gottesdienste mit der Musik das Maul artig gestopffet. Ein spitzfündiges Jebusitrichen trieb zur Zeit viel Gekäfers von guten Wercken auf dem Kgl. Schloß zu Fraustadt; da fängt Arnoldus die Motete an zu musi-

ciren: Gratia Dei salvati sumus: aus Gnaden seyd ihr seelig worden. Darüber wird der Klügling schamroth und mußte mit Schanden die Pfeiffe einziehen. Ein heutiger Cantor, an einem zweideutigen Orte, ließ es wohl ein gutes Jahr haben, ehe er mit seinen Moteten so tapffer wieders Kraut reden oder singen sollte."

Auch Organist und Kantor lagen sich zuweilen in den Haaren, sei es, daß Orgel und Chor nicht miteinander harmonierten, sei es, daß Eigenliebe und Neid um die öffentliche Produktion eines Werkes zu raufen begannen. Mattheson erzählt: „Kamen drei Sänger unter der Predigt zu ihm (Matthias Weckmann in Hamburg) auf die Orgel und baten um ein Stück, das sie während der Communion von der Orgel singen möchten. Er holte gleich ein Stück aus seinem Hause, welches sie gemacht und abgesungen. Wie er nun hernach auf des Cantors Zettel sieht, aus welchem Ton er ferner vorspielen sollte, wird er gewahr, daß er eben das Stück schon habe absingen lassen, welches der Cantor noch musiziren wollte. Dieser ward gleichsam (gleichfalls) rasend, schalt und flucht auf Weckmann: du Kerl! der und der hole mich, wo ich jemals eine Note von deiner Arbeit aufführen will. Weckmann grämt sich darüber, gehet zu Hause und schlägt die Bibel auf, da sich, in der Offenbarung Johannis, eine Stimme hören läßt: Weine nicht, es hat überwunden der Löw vom Stamm Juda. Er bekömmt Lust, den Text zu componiren, mit A. T. B. (Alt, Tenor und Baß), drey Violadigamben und zwo Violinen; hat aber wegen des Mißverständnisses mit dem Cantor keine Gelegenheit, es in der Kirche hören zu lassen; entdeckt inzwischen sein Verlangen einem guten Freunde. Der läßt

das Stück rein und nett abschreiben und setzt dabei, daß es Christoph Bernhard, Vice-Capellmeister in Dresden, gemacht habe. Durch die dritte Hand kömt es an den Cantor; der führt es in Ostern dreimahl nach einander auf und rühmet es ungemein. Man fing an zu singen: Weine nicht. Unverhofft aber fiel der Baß ein: Es hat überwunden etc. mit einer triumphierenden Harmonie. Zu dieser Zeit wurde bekannt, daß nicht Bernhard, sondern Weckmann das Stück verfertiget hatte."

Eine Lektion von der Orgel herunter erteilte der mit Quantz und Graun am Hofe des alten Fritz lebende Kirnberger dem Flötenmeister Quantz. Dieser hatte behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Baß zu, was seine veröffentlichten Flötenduette beweisen sollten. Kirnberger besaß nun die Keckheit, die Quantzischen Duette auf der Orgel mit einem Basse zu spielen, während Quantz beichtete. Dieses Attentat zog einen großen Federkrieg nach sich, wie er damals beliebt war. Marpurg gab ihm in einer Fehdeschrift den Namen „Peter Kleinlieb" und zeigte an Kirnbergers Fugen, daß er nicht der Mann sei, so gegen Quantz auftreten zu dürfen. Er putzte ihn wie einen Schüler herunter und schloß mit den Worten: „Genug von der zweistimmigen Fuge des Herrn Peter Kleinlieb! Nun kann er mit den Bässen zu den Duetten weiter fortfahren!"

Das Amt eines Vorsängers (Kantors) hatte wohl auch der Glöckner inne. Michel Kirsten in Löwen war in einer Person Organist, deutscher und polnischer Kantor, Schulkollege, Hof- und Stadtmusikant und Glöckner. Der Liegnitzer Organist an der Liebfrauenkirche Johann Gottfried Mente (1698—1760) führt in Matthesons „Ehrenpforte" folgende Klage über den Verfall der Kirchenmusik.

„Im Jahre 1740 habe ich einen alt- und neuen Liedervorrath gesetzet, um mit dem posaunenden Singchor, der Gemeine und der Orgel endlich einmahl die gleichlautende Harmonie zu treffen. Der eingerissene Verderb unserer Lieder-Melodien in Lignitz ist was klägliches und ärgerliches. Nach dem Eingange der Predigt steigt der Glöckner auf die Kantzel und znauselt, ohne Chor und Orgel, ein Lied nach seinem Gehirn her, dazu das Volck mit hineinblöcket. Dieses ungegründete und tonlose Kantzelsingen verderbt ein Vieles, ungeachtet der Mühe, die ich angewandt habe, Chor, Orgel und Posaunen in eine Gleichstimmigkeit zu bringen. Es darf auch solches Glöckner-Kantzel-Absingen bey Leibe nicht abgeschafft werden, sondern es wird über dieser üblen Einrichtung gar zu strenge gehalten: so, daß man alle Viertel-Jahr veränderte Melodien hat, wie mein altes Kirchen-Choral-Buch ausweiset, in welchem alles wunderlich unter einander gemahlet ist."

Daß man es nicht überall mit der Prüfung des Kantors so genau nahm, beweist der Bericht eines solchen: „Meine erste Probe legte ich ab in einem Orte, Böhmschdorff genannt. Der Organist war nach der Predigt nicht zugegen; da wagte ich mich, mit Furcht und Zittern, seine Stelle zu vertreten. Das Lied, so ich spielen sollte, war: Wenn wir in höchsten Nöthen seyn. Dieses konnte ich aus dem gemeinen C-Ton am besten spielen, da denn die Bauren biß ins hohe g brav hinan schreien mußten." Ein gleiches Armutszeugnis stellt ein anderer Kantor in der Erzählung seiner Jugend aus: „Bey der Vacantz des Schuldienstes informirte uns Herr Philipp, ein guter, ehrlicher, alter Mann. Er konnte aber die

Orgel nicht spielen, fing auch die Lieder in der Kirchen, sonderlich aber den Glauben jederzeit allzuhoch an: also daß daher mehrentheils ein ärgerliches Gequitsche entstund, daß ihrer viel darüber lachten."

Aber auch dort, wo bessere Kräfte walteten, war die Kirchenmusik kein bel canto und meist alles andere, als ein Ohrenschmaus. Überall in den Büchern jener Zeit begegnet man den Klagen, daß die Sänger „schreyen und brüllen" und daß Derjenige Gott am besten zu preisen wähne, der am lautesten singe und die anderen überschreie. Die Feinheiten der dynamischen Schattierungen waren wohl in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, nicht aber einmal in dem größten Chorinstitut Frankreichs, dem Concert spirituel in Paris, bekannt oder im Gebrauch. Konnte doch ein französischer Prediger die Stimmen der das „O crux ave" singenden Mönche nicht von dem ebenso schön klingenden Blöken einer vorüberziehenden Kälberherde unterscheiden, so daß er glaubte, die Mönche sängen die folgende Strophe „Te summa", und alsbald fiel er wieder auf die Knie!

In unnachahmlich-drastischer Weise schildert ein Brief des Melidor an Hilarius in den „Neuen Mannichfaltigkeiten vom Jahr 1774" eine kirchliche Gesangs-Aufführung aus jenen Tagen. Dort heißt es: „Wenn Sie, mein Freund, bey dieser Erzählung (er sprach von Stadtmusikanten, die sich Tonkünstler nannten, obwohl sie beim Triospiel nicht merkten, daß der Baßgeiger versehentlich aus einer Opernstimme gespielt und eine Zeile später geendigt hatte!) noch nicht ohnmächtig geworden, so will ich Sie noch einige Augenblicke in die Kirche führen, nicht sowohl Ihre Ohren als Ihre Augen zu belustigen. Dort sehen Sie einen langen hagern Mann

in schwarzer Kleidung, der das Ansehen einer vierten Furie hat. Mit der einen Hand scheint er den Umsturz des Chores, mit der andern den Tod seiner Nachbarn beschlossen zu haben. Unter seinen Füßen erzittert der Boden von gewaltigen taktmäßigen Erschütterungen. Neben ihm stehen einige aufgedunsene Menschengesichter mit hervorragenden, funkelnden Augen, erhitzten Wangen und weit aufgerissenen Mäulern. Ein Furchtsamer würde glauben, daß diese Gesellschaft sich verschworen hätte, ihn zu zerfleischen. Allein, fürchten Sie sich nicht. Es sind unsere Sänger, und Sie müssen so höflich seyn, ihr Geschrey für einen geübten Gesang zu halten. Auf der andern Seite sehen Sie eine mit Instrumenten gezierte Gesellschaft. Erwarten Sie nicht, daß ich den Namen eines Tonkünstlers noch einmal entehren werde. Die Orgel, so prächtig ihr Ansehen ist, kann ich Ihnen mit nichts deutlicher vergleichen, als mit einem Raritätenkasten, worinn eben eine Schlacht geliefert wird. Man sollte glauben, daß der Organist auf den Clavieren und der Balgtreter auf dem Pedal Sturm liefen. Zuweilen gibt es Augenblicke, in welchen man vermuthen könnte, daß die Orgel wirklich gespielt und nicht wie eine Walkmühle gestampft würde; allein diese Augenblicke sind seltsam (selten), und vielleicht sind es bloß diejenigen, in welchen der Spieler sich seiner nicht bewußt oder von der vorigen Arbeit entkräftet ist.“

Ein Musikbrief aus Stuttgart in Nr. 28 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom 13. July 1814 klagt über den Verfall der dortigen Kirchenmusik wie folgt: „So liebevoll das Theater gepflegt wird,

so wenig nimmt man auf die Hofkapelle (= Hofkirche) Bedacht. Zwar hat man bey der innern Einrichtung der Kirche alles vermieden, wodurch die Andacht gestört werden könnte: man sieht da weder Ornamente, noch Orgel, sondern statt alles dessen ein großes Bild, worauf die Himmelfahrt Christi vorgestellt ist und welches die zur Musik gehörigen Menschen und Dinge verbirgt. Anfangs steigt Einem wirklich der Gedanke von einem Allerheiligsten der alten Welt auf: er verschwindet aber gewiß wieder, sobald man an die Stelle kommt, wo die singenden und spielenden Personen sich befinden. Es beginnt der Gottesdienst, man hört Musik: man wäre aber wol zufriedener nach Hause gegangen, hätte man sie nicht gehört. Die Ursache liegt nahe. Es ist nämlich gewöhnlich, daß am Sonntage Vormittags die Probe von der abends zu spielenden Oper gehalten wird. Da man nun deshalb wenige von den Mitgliedern entbehren kann, so werden nur einige Mann, und zwar ohne einen der Direktoren, in die Kirche detaschirt, die dann Musik machen so gut sie können. Nun läßt sich auch die versteckte Orgel hören; aber sie gibt Töne von sich, wie man sie gewiß hinter der Darstellung jener glorreichen Scene der Geschichte des Heilandes nicht erwartete — grundfalsche, kreischende, widerliche Töne. In Verschiedenheit der Stimmen, Kraft und Gehalt gleicht sie einer ambulanten Orgel; auf welche Bestimmung selbst die Haken zu deuten scheinen, welche daran angebracht sind, um sie vermittelst zweyer Stangen von einem Orte zum andern zu transportiren. Daß es ihr an dem, was wenigstens beym Kirchengesange die Hauptsache jeder Orgel macht — an Bässen fehlt, brauche ich nach diesem gar nicht erst anzuführen. Noch hat

die heilige Cäcilie uns nicht besucht. Wird sie es künftig auf der Wanderung, die sie endlich jetzt wieder durch so manche Gegenden des deutschen Vaterlandes macht? Das kann ich nicht wissen, nur hoffen, wenigstens wünschen."

Bei dem niedrigen Stande der damaligen Kirchenmusik bedurfte es einer echt Klopstockschen Begeisterung und religiösen Schwärmerei, um, wie er, singen zu können:

„— — — — — — — o es weiß der
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,
Wer die Religion, begleitet
Von der geweihten Musik
Und von des Psalms heiligem Flug, nicht gefühlt hat."

In den „Gedanken über die Vereinigung der Religion, Poesie und Musik" heißt es: „Die Gewalt, welche die religiöse Musik hat, weiß ich keiner zu gleichen. Wie da alles so tief dringt! Wie da große Gedanken, schöne Entschlüsse gebohren werden, wie der Christ es da fühlt, was es für Würde sey, Christ zu seyn! Alle Kräfte ringen, sich emporzuheben; alle Gedanken, wie weit sie auch umherschweifen, einigen sich zu einem großen Ziel; alle Größe und Schimmer der Erde schwindet weg, wie Staub unter dem Fuße; man fühlt so lebendig sein Menschseyn und der Bestimmung Hoheit; jede Wahrheit der Religion wird allgegenwärtig; es ist, als wandelte Gott im sanften Gelispel der Töne; Feuer des Himmels glüht im Herzen; man möchte hinsinken und anbeten den Ersten, Hocherhabenen; der Tod wird süßer als sein Bild, der Schlummer; niederlegen möchte man in solchen Augenblicken sein Haupt und hinüberschlummern; man fühlt sich schon selig; ein besser Elysium schwebt

‚Mit allen seinen unnennbaren Freuden
Vor unserm Blick.'

Die Krone am Ziel schimmert herüber; als ob tausend Hüllen gesunken, nur ein dünner, verrathender Schleyer geblieben wäre, sehen wir der Zukunft Freuden; uns ist, als wären wir schon wieder in den Armen unserer geliebten Todten, so lebendig fühlen wir ihre und unsere Unsterblichkeit." Johann Nikolaus Forkel bemerkt hierzu in der Vorrede seiner „Musikalisch-Kritischen Bibliothek", Gotha 1778: „Wenn wir mit diesem vortrefflichen Bilde die jetzige Beschaffenheit unserer sogenannten Kirchenmusik vergleichen — wenn wir uns nach diesem Bilde vorstellen, was die heilige Musik seyn könnte und sollte, und was sie jetzt ist, wer kann dem heißen Wunsch widerstehen, sie durch die Großen dieser Erde wiederum in ihre wahre Würde eingesetzt zu sehen? Wo ganze Christenschaaren auf einmal ihre mächtigen Eindrücke empfinden könnten und wo die Quellen des edlen, erhabenen Geschmacks jedem Christen geöffnet wären? Dann würden nicht mehr unsere Tempel vom wilden, rohen Geschrey gefühllcser Sänger widerhallen, und kein witziger Dichter würde mehr Anlaß haben, zu singen:

Uns Menschenkindern prophezeyt
Des Leichhuhns Lied Verderben:
Wenn aber unser Cantor schreyt,
So muß das Leichhuhn sterben."

Diese Verse entnahm Forkel dem „Göttingischen Musenalmanach 1777" und er fordert „Sänger fürs Herz, deren Stimmen man in heiliger Entzückung für Stimmen vom Himmel halten könnte". Das war nun reichlich viel verlangt, denn noch heute ist der Choralgesang der Gemeinde nicht immer eine Erbauung, kaum eine erträgliche Musica humana. Laurentius Ribovius sagt in seinem „Enchiridion

musicum oder Kurzer Begriff der Singkunst" (Königsberg 1638), S. 131: „Im singen soll man aber nicht über macht schreyen, damit es nicht für ein Ochsen- oder Wald-Esel-Geschrey angehöret werde, auch nicht mit der Stimme Nöddicken oder Mäcken, als wenn man eine alte Bauerkobbel oder Ziegenbock höret."

Die Stärke des Kirchenchors schwankte naturgemäß, dürfte aber unseren heutigen Verhältnissen, in denen das Interesse am Kirchenchorgesang oft gewaltsam wachgehalten werden muß, wohl die Wage halten. Die Kapelle in München unter Orlandus Lassus besaß „12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben zum Discant, 6 Castraten und 30 Instrumentalisten. Summa 92 Personen." Johann Konrad Dreyer (1672—1742), der an der Partikularschule St. Michaelis zu Lüneburg Kantor war, berichtet über die dortige Kirchenmusik wie folgt „Mein gantzer Schüler-Chor, welcher aus einigen zwanzig bestehet, muß musikalisch seyn, zugleich im Singen und Spielen. Dazu kommen noch zehn bestellte Instrumentalisten, deren sechs die erste Violin besetzen, die übrigen aber blasende Instrumente handhaben. Alle Mittelstimmen werden von Schülern gespielet und wer nicht singet, muß ein Instrument nehmen. Ich musiciere also alle Sonn- und Festtage mit einem stark besetzten Chor."

Mattheson in seiner „Ehrenpforte" weiß manchem Cantor zum Ruhme nachzusagen, „daß er der Jugend und den Singeschülern mit höchstem Fleiße vorgestanden. Es sind uns mittelmäßige Cantores bekannt — in dem, was die Composition betrifft — aus deren Schulen tüchtige Sänger entsprossen; große Capellmeister hergegen, die ihre Gaben auf andere Art verschleudert und diesen Falls nichts

gefruchtet haben. Es wird wahrlich Kirchen und Schulen offt weit-besser durch einen gering-gehaltenen Cantor gerathen, als durch einen sich vieldünckenden Capellmeister, Kammer- und Hof-Compositeur, der nur sieht nach dem, was fleugt, und nicht nach dem, was kreucht. Mancher tüchtige Cantor hat sein Tage viele Noten nachgeschrieben; wenige aber aus eigener Erfindung aufs Papier gebracht und ist doch ein treflicher Chorregent, welcher Kirchen und Schulen durch Lehren und gute Ordnungs-Anstalten wichtige Dienste leisten kann; würde auch wohl ein mehrers bewerckstelligen, wenn ihm nicht so viele andre, verdriesliche und lange Schularbeit aufgebürdet wäre, die sich fast gar nicht mit der Musik reimt: denn diese sowohl, als die Theologie, will ihren eigenen, gantzen Mann haben."

Und im Vorbericht sagt er: „Die angehenden Musikanten, Organisten, Spielmeister usw. mögen aus unsern Lebens- und Werckbeschreibungen lernen, daß sich ihre Sache nicht so mit ungewaschenen Händen angreiffen lasse; sondern, daß alle berühmten Leute, deren Geschichte hier zu finden, und die in der Tonkunst nicht an der Erde bekleben geblieben sind, allemahl ihre niedrige und hohe Schulen, in mehr als Einem Verstande, mit Fleiß und Ernst besuchet oder sonst, wo nicht öffentlich, doch insbesondere was rechtschaffenes in litteris gethan haben. Es will also damit nicht ausgemacht seyn, wenn etwa vorgegeben wird: ‚Dieser und jener hat schon zwey Jahr für den hiesigen Organisten, welcher krank gewesen ist, seinen Dienst verwaltet, und sie sind hier mit ihm wohl zufrieden; aber componiren kann er nicht. Es ist bey uns auch kein Organist, weder in der Stadt noch im gantzen

Lande, der componiren kann (das ist erbärmlich!) und haben dennoch Dienste bekommen. (Das ist noch viel erbärmlicher!) Wenn es nicht anders seyn kann, so mag es auf die wirckliche Probe mit Seinesgleichen ankommen.‘ Auf solche Art urtheilen einige gutwillige Leutlein und erwegen nicht, daß bey diesem Dinge der Zweck keines Weges sey, sich mit einem schlechten Substituten zu Frieden zu stellen oder einen Dienst zu bekommen oder mit seinesgleichen Sündern eine Probe zu spielen; sondern solche Leute zu haben, die Kirchen und Schulen in ihrem Amte tüchtig vorstehen können. Wie das aber in einer Stadt, ja in einem gantzen Lande geschehen möge, wenn keiner von allen Organisten componiren kann, und sich doch ein jeder von ihnen des Generalbasses rühmet, der ja ohne Composition nicht seyn muß noch seyn kann, das ist gantz und gar unbegreiflich und ebenso unmöglich, als ein Pfarr Pastor seyn mag, der selbst keine Predigt zu machen weiß. Man pfleget sonst von einem ungeschickten Menschen im Sprüchwort überhaupt zu sagen: Er schickt sich, wie die Kuh zum Organisten; weil nehmlich zum Organisten schon große Geschicklichkeit gehöret. Nicht schreibe ich solches, daß ich euch beschäme, sondern ich vermahne euch als meine lieben Kinder.“

Der um den Schulgesang hochverdiente und auch als Komponist von Kinderliedern ehemals bekannte Konsistorialrat *Karl Horstig* machte im 1. Jahrgange der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1799) folgende „Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.“

Es ist wahr, der Chorgesang, so wie er noch heut zu Tage an den mehrsten Schulen in ganz Deutschland gefunden wird, ist von einer

elenden, erbärmlichen Beschaffenheit; außer einigen deutschen Hauptstädten, worunter Dresden und Leipzig sich vor allen andern auszeichnen, besteht derselbe in den mittlern und kleinern Städten (wenige Provinzen ausgenommen), in einem unerträglichen Geheule, welches die Ohren aller Kunstverständigen unausstehlich zerfleischt, und woraus man auf nichts weniger, als einen gehörigen Unterricht im Singen schließen kann. Die Singechöre sind gleichsam zünftig geworden, sie machen eine Art von Handwerksgenossenschaft aus, sie bilden eigne Körperschaften, deren Mitglieder sich von andern jungen Leuten, gleichen Alters, außer ihrer Lebensart und ihren Sitten, auch noch durch eine besondere Kleidung unterscheiden, die zuweilen noch ans Lächerliche grenzt. Außer den Hauptchören giebt es noch an vielen andern Orten Nebenchöre, die man laufende, oder Currenden zu nennen pflegt, und deren Mitglieder auch wohl ehedem Brodschüler genannt wurden, weil es nicht ungewöhnlich war, daß sie Brod und Semmel mit einem Korbe auf der Straße einsammelten. Beyde Arten von Chorschülern bestehen gewöhnlich aus einer Sammlung von jungen Leuten aus den niedrigsten Ständen, von deren Eltern man es nicht erwarten darf, daß sie ihren Kindern hätten eine gute Erziehung geben sollen. Der tägliche nähere Umgang mit ihres Gleichen erschwert die Möglichkeit, in der Gesellschaft mit fein erzogenen Kindern bessere Sitten anzunehmen; und eine gewiße Art von Freyheit, die man ihnen zur Schadloshaltung für so viele Mühseligkeiten erstattet, denen sie aus Noth gedrungen, öftrer sich unterwerfen müssen, trägt zur Verwahrlosung ihrer sittlichen Ausbildung das ihrige bey.

Wollen wir auf eine gründliche Besserung der Anstalten bedacht seyn, wodurch bisher auf Schulen die Singechöre unterhalten worden sind, so müssen wir ein wenig weiter zurückgehen und auf Mittel denken, gute und zweckmäßige Singschulen zu eröffnen, damit der Gesang selbst veredelt und nicht zu einer Tagelöhnerarbeit herabgewürdiget werde.

Bey allen unsern deutschen Schulen besteht die Einrichtung, daß in denselben öffentlich gesungen wird. Gewöhnlich nehmen die Lehrstunden ihren Anfang mit Gesang und an vielen Orten werden sie auch wieder mit Gesang beschlossen. Dieser vortheilhafte Umstand ist von Wichtigkeit, weil es unendlich leichter ist, eine schon bestehende Einrichtung zu verbessern, als eine neue und ungewöhnliche an ihre Stelle zu setzen. Hiermit vereinigt sich zufälligerweise noch ein zweyter Vortheil. Um die Kinder daran zu gewöhnen, daß sie den Gesang in Kirchen unterstützen, läßt man sie in der Schule Choräle singen; und gerade diese Gattung des Gesanges, diese langsamen und einfachen Intonationen der Melodien von Kirchenliedern sind es, die den ersten Unterricht im Singen lehrreich und gründlich machen können. Soll nun diese erste Anleitung zum Singen, die man den kleinsten Kindern, so wie sie in die Schule aufgenommen werden, schon ertheilt, in eine wahre Vorbereitung auf den künftigen ausführlichen Unterricht in der Musik und vornehmlich im Gesange verwandelt werden, so wird man folgende Bedingungen sich gefallen lassen.

I. Die Kinder müssen nicht schreyen, heulen und kreischen — sondern singen lernen. Dazu gehört, daß man den Lehrern Anweisung ertheile, wie sie in den Schulen den Gesang behandeln sollen. Bey allem Unterrichte, den man im Singen

giebt, fehlt es doch immer noch an einer guten Anleitung zu den ersten Anfangsgründen des Gesanges. Man lernt gewöhnlich singen, wenn man sein Ohr und seine Stimme schon verdorben hat. Man steht in der verkehrten Meynung, daß der Choralgesang (wenn er nicht etwan vierstimmig vorgetragen werden soll) gar keiner Wartung und Pflege bedürfe, daß zur Erlernung desselben gar nichts weiter erfordert werde, als daß einer dem andern nachschreye, und daß man schon alles gethan habe, wenn die Kinder nur ohngefähr die Töne ihres Lehrmeisters nachlallen und beym Aushalten derselben nicht so tief herunterfallen, daß man die letzte Strophe wieder in der Octave anfangen muß. Kein Lehrmeister denkt daran, den in die Schule aufgenommenen Knaben oder das aufgenommene Mädchen zu erforschen, was es für eine Stimme zum Singen habe, ob es auch schon vermögend sey, einen Ton gehörig anzugeben, welchen Umfang seine Stimme habe, und welche Fähigkeit es verrathe, die vorgesungenen Töne richtig nachzusingen. Der Lehrer stellt vielmehr das unverdorbene Kind mitten unter einen Haufen verdorbener Sänger, als wenn er es recht darauf anlegen wollte, ihm allen Geschmack am Singen zu verleiden, und sein menschliches, für Harmonie geschaffenes Ohr auf immer für allen Wohlklang abzustumpfen. Man hat von Glück zu sagen, wenn der Lehrer selbst so viel Liebe für sein Ohr behalten hat, daß er es nicht zugeben kann, daß die Kinder unter den jämmerlichsten Grimassen alle ihre Lungenflügel anspannen, damit ihr Geschrey, womit man Geister verjagen könnte, bis in die Wolken dringe. Und selten wird es ge-

schehen, daß nicht der Vorsänger durch seine übelangebrachten Verzierungen, durch seine alle Regeln der Harmonie verspottenden Übergänge und Cadenzen ein großes Wohlgefallen an seiner beweinenswürdigen Ungeschicklichkeit im Singen zu erkennen gebe. Und doch wird es unter den Schullehrern, die den Gesängen regieren, besonders in den Städten, so leicht nicht einen geben, der in seiner Jugend nicht besondern Unterricht im Singen erhalten haben sollte. Hätte man ihn nur gelehrt, wie er einen Choral rein und richtig vortragen, und wie er es anfangen müßte, um die Kinder das nehmliche zu lehren, so hätte man sich immer die Mühe ersparen können, sein Gedächtnis mit einigen Dutzenden Arien und Motetten zu beschweren, deren er noch etliche Hunderte hätte lernen können, ohne darum einen wahren Begriff von Harmonie zu erhalten. Wenn in der Folge die Lehrmeister des Gesanges auf diesen Umstand mehr Rücksicht nehmen werden, wenn sie eine Ehre darin suchen werden, ihre Schüler in den Singstunden lieber solfeggieren, als mancherley künstliche Bocksprünge machen zu lassen, oder sie wie die Staare abzurichten, alsdann wird der Zeitpunkt nicht mehr fern seyn, wo sich der Gesang in Schulen merklich verbessern wird. Sagen muß man es den künftigen Lehrern in dem Gesange auf Schulen, daß es von der äußersten Wichtigkeit sey, die Sänger nicht in ihrer ersten Kindheit zu verderben; und daß sie sich ein großes Verdienst um unsere Nachkommenschaft erwerben, wenn sie das möglichste dazu beitragen, daß endlich einmal der schreyende Kirchengesang in eine sanfte Melodie verwandelt werde, die man bey

unsern öffentlichen Gottesverehrungen noch so sehr vermißt. Wie mancher Schullehrer würde sich beym Anfange des Unterrichts durch die unwiderstehlichen Wirkungen eines edeln und schönen Gesanges zu seinen Berufsgeschäften gestärkt und ermuntert fühlen: wie mancher würde sich durch eine sanfte und gefällige Melodie aus dem Munde seiner ihm angetrauten Pflegesöhne und Töchter zu den Empfindungen der süßen Vaterliebe einweihen, die ihn den ganzen Tag vor allen feindseligen Anwandlungen der Ungeduld und vor allen Äußerungen der Härte und Lieblosigkeit bewahren würde.

II. Hat der Schüler einmal mit Hülfe der Choralmelodien rein und richtig intonieren lernen, so muß man es dabey nicht bewenden lassen. Melodien von Kirchenliedern, so vortheilhaft und unentbehrlich sie auch für den ersten Unterricht im Singen seyn mögen, erschöpfen doch bey weitem noch nicht das ganze Gebiet des musikalischen Gesanges, wovon dem Schüler doch einige Vorkenntnisse zu wünschen wären. Noch hat der Schüler keine Begriffe vom Zeitmaaße, keine Vorstellungen von der Abwechslung und von den verschiedenen Stufen einer schnellen und langsamen Bewegung melodischer Töne, welches doch eine der wesentlichsten Eigenschaften eines lieblichen Gesanges ausmacht. Noch weiß er nichts vom Rhythmus und den darauf beruhenden regelmäßigen Abschnitten und Einschnitten des Gesanges. Warum wollte man ihm Melodien vorenthalten, die an ein bestimmtes Zeitmaaß gebunden sind, und das natürliche Gefühl des Taktes im Menschen erwecken — Melodien, die das Kind schon zu lallen anfängt, ehe es noch die Töne treffen kann, und die der Knabe und das

Mädchen auf allen Straßen singen und in jedem Tanzsaale spielen hört, und unwillkürlich den ganzen Tag mit seiner Kehle wiederholt?

Es war ein glücklicher Gedanke von den Schulverbesserern unserer Tage, ein Gedanke, der besonders in Hannover durch die Bemühungen des in dieser Rücksicht so sehr verdienten Hoppenstedt zur Ausführung gebracht wurde, Volkslieder in den Schulen singen zu lassen. Von den Wirkungen, den dieser Gesang auf jede unverdorbne Seele machen muß, kann man sich nur dann einen rechten Begriff machen, wenn man ein Ohrenzeuge davon gewesen ist. Seit der Zeit, daß Hoppenstedts Volkslieder, wovon die zweyte verbesserte Auflage jezt erscheint, durch den Druck bekannt geworden sind, haben mehrere Schulen und Erziehungsinstitute (worunter auch die Freyschule in Leipzig genannt zu werden verdient) mit Einführung der Volkslieder den glücklichsten Versuch gemacht; und der Verfasser dieses Aufsatzes hat schon öftrer das Vergnügen genossen, an dem Orte seines Aufenthaltes in verschiedenen gemeinen Dorfschulen Volkslieder singen zu hören. Es bedarf nichts weiter, als der öffentlichen Bekanntmachung des günstigen Erfolges und der guten Aufnahme solcher zweckmäßigen Einrichtungen, um auch an andern Orten bey den Lehrern und Aufsehern der Schulen in Städten und Dörfern den Wunsch nach einer ähnlichen Anstalt zu erwecken. Der würdige Verfasser des bekannten Noth- und Hülfsbüchleins (dessen Einführung in den Schulen nicht minder vortheilhaft gewesen ist) verdient auch in dieser Rücksicht den belohnenden Beyfall aller Menschen- und Kinderfreunde, da wir durch seine vieljährigen Bemühungen nächstens eine der vollständigsten

und besten Sammlungen von Volksliedern erhalten werden, die gewiß in der Folge bey keiner wohleingerichteten Schulenanstalt vermißt werden darf.

Bey der Menge so vieler Hülfsmittel würde es unverantwortlich seyn, wenn unsre künftigen Schullehrer nicht Gebrauch davon zu machen gedächten. Und wie sehr dadurch der Gesang auch bey den gemeinsten Volksklassen verbessert werden würde, das bedarf keiner weiteren Erörterung.

Sobald die Kinder in den Schulen durch diese praktischen Vorübungen im Singen so weit gebracht worden sind, daß sie eine jede Melodie, die ihnen vorgesungen wird, ohne Schwierigkeit, rein und fließend nachsingen können; sobald der Lehrer den Versuch gemacht hat, bisweilen nur einen, bisweilen zwey oder drey zusammen singen zu lassen, um zu erfahren, ob sie nun auch im Stande sind, ohne Beyhülfe anderer die Melodie fehlerfrey allein zu singen: alsdann sollte er auch mit den verständigern und erwachsenern unter seinen Schülern von Zeit zu Zeit über die Natur und Beschaffenheit des Gesanges reden, sollte ihnen den Unterschied des Abstandes verschiedner Töne in der Stufenfolge fühlbar machen, ihnen die ersten Begriffe von einer harten und weichen Tonart beybringen, ihnen den natürlichen Gang der Melodie in jedem Gesange erklären, sollte ihnen die Töne anzeigen, worin die Melodie am liebsten auszuruhen pflege: und den Kindern, die oft von selbst geneigt sind, ihre Melodie mit einer zweyten Stimme zu begleiten, die erste Anleitung zu einer richtigen Begleitung geben.

Auf diese Vorbereitungen, die außer dem gedachten Unterrichte in den ersten Anfangsgründen der Harmonie auch einige zweckmäßige Anleitungen zur Führung einer

schönen Melodie, durch Bekanntmachung der gewöhnlichen Fehler in der Fortschreitung und der unharmonischen, geschmacklosen Verzierungen derselben enthalten würden, sollte nun der eigentliche Unterricht im Singen anfangen.

Dieser Unterricht würde nun mit Erlernung der Noten und Erklärung aller musikalischen Zeichen anfangen und sich mit der erworbenen Geschicklichkeit endigen, jeden vorgelegten musikalischen Saz gehörig zu beurtheilen, und mit der Stimme, so oft es verlangt würde, es sey nun im einfachen oder vielstimmigen Gesange, gehörig vorzutragen, und den Sinn des Komponisten mit Geschmack und Einsicht auszudrücken.

Bey der bisherigen Gewohnheit, einige Zöglinge der Schulen zu Chorschülern auszuheben, und diese für Geld auf den Straßen, und ohne Geld in den Kirchen und an andern öffentlichen Orten singen zu lassen, kann dieser Zweck nur sehr unvollständig erreicht werden. Eine solche Anwendung des Gesanges, wo der Schüler berufsmäßig einige bekannte Gesänge mit Lust oder Unlust, unter angenehmen oder unangenehmen Verhältnissen, mehr als hundertmal absingen muß, kann unmöglich etwas dazu beytragen, daß der Sänger seine Kunst aus einem edlern Gesichtspunkte betrachte, sie muß im Gegentheil nothwendig zur Folge haben, daß der Sänger früher oder später in den bekannten Schlendrian verfalle, woran man jeden Chorschüler, sobald er den Mund nur aufthut, fast immer zu erkennen pflegt.

Wie diesem Übel abzuhelfen sey, darüber wage ich es kaum, einige Vorschläge zu thun, weil sie zur Zeit noch zu wenig anwendbar erscheinen

dürften: aber ich will darum einige meiner Ideen nicht zurückhalten, die vielleicht eine baldige Reformation des Gesanges können vorbereiten helfen. An jedem Orte, wo einmal im Singen ein besondrer Unterricht ertheilt, oder eine Singschule eröffnet werden sollte, müßten nicht bloß ein paar arme dürftige Knaben, die sich auf Schulen ihren Unterhalt mit Singen erwerben wollen, und die der Lehrer oft nicht anders, wie der Corporal seine Soldaten abrichten kann — nein, es müßten wirklich die gesangfähigsten jungen Leute an jedem Orte, besonders die, welche sich durch ihre vielversprechende Stimme oder vorzügliche Neigung zum Singen vor allen andern auszeichnen, von dem Lehrer des Gesanges ausgesucht und in seine Schule aufgenommen werden. Kein Ansehn der Person dürfte hier stattfinden. Bisher hat man immer nur Knaben im Singen unterrichtet. Warum sollen aber die Mädchen vom Singen ausgeschlossen seyn? Finden sich unter den Personen vom andern Geschlecht nicht oft die besten Stimmen, die noch dazu keinem Wechsel, wie bey dem männlichen Geschlechte unterworfen sind? und wird sich der Lehrer des Gesanges nicht ein besondres Verdienst um seine Mitbürger erwerben, wenn er bey ihren hoffnungsvollen Töchtern ein Talent ausbildet, welches ihnen das Glück, künftig einmal liebenswürdige Gattin und gute Mutter zu seyn, unendlich versüßen wird?

Unter die ersten Gegenstände, worauf jeder Lehrer und Vorsteher einer Singschule seine besondere Aufmerksamkeit richten sollte, wird hauptsächlich der vierstimmige Kirchengesang zu rechnen seyn. Das, was man in Deutschland gewöhnlich Kirchenmusik zu nennen pflegt, ist zu

nichts weniger geschickt, als jemanden eine Vorstellung davon zu geben, was religiöser Gesang vermag. Ein Recitativ, mit oder ohne Geigeninstrumente abgesungen, eine Arie, worin der Sänger gewöhnlich nur den Umfang seiner Stimme und ihre Geschmeidigkeit in Läufen und Trillern hören läßt und wovon der Zuhörer kein Wort versteht; zuweilen auch ein vielstimmiges Chor, welches vielleicht von Pauken und Trompeten begleitet, wie ein Wirbelwind daher fährt, ohne den Zuhörer zur ruhigen Besinnung kommen zu lassen — des unleidlichen Abstichs nicht zu gedenken, der zwischen dem volltönigen mit der ganzen Stärke eines Orgelwerks begleiteten Gesänge einer Kirchengemeinde, und dem darauf folgenden Grillenzirpen eines schwachbesetzten Violinorchesters notwendig herrschen muß — wenn **das** Kirchenmusik genannt werden soll, so wäre zu wünschen, daß die Musik keinen Theil mehr an unsern Gottesverehrungen haben möchte.

Man muß es selbst einmal gehört haben, wie der vollbesetzte vierstimmige Gesang einer einfachen Kirchenmelodie (besonders wenn Orgel und Instrumente schweigen) den Zuhörer mit sich fortreißt; man muß es gefühlt haben, wie sie den Menschen in eine überirdische Stimmung versetzt, um von ganzer Seele zu wünschen, daß der Choral in unsern Singschulen eine bessere Bearbeitung und sorgfältigere Pflege erhalten möge. Will man noch etwas mehr in unsern Kirchen thun, als bloße Choralmelodien nach einem reinen und richtigen Satze vielstimmig singen lassen, so finde ich dagegen nichts zu erinnern; vorausgesetzt, daß ein guter Genius den

Musikdirektor vor allen Abschweifungen bewahre, die dem hohen Endzwecke einer Kirchenmusik gradezu entgegen laufen. Und wer möchte nicht wünschen, daß auch bisweilen in unsern protestantischen Kirchen, vornehmlich in den größern Städten, zu einer besonders dazu bestimmten Zeit, ein Oratorium gegeben würde, wenn anders die zu einer solchen Musik erforderlichen Anstalten gehörig getroffen werden können. Alle Schüler des Gesanges würden mit Vergnügen Antheil nehmen und eben dadurch würde dem Mangel vorgebeugt werden, der bey einer allzuschwachen oder unverhältnismäßigen Besetzung der Singstimmen dergleichen Stücke nicht selten unerträglich macht.

Aber wo bleiben unsere **Chorschüler**, wo bleibt der **Straßengesang?** Was die erstern betrifft, so giebt es deren bey einer verbesserten Einrichtung unsrer Singschulen ohnstreitig mehrere, als es jemals gegeben hat. Was aber den letztern anbelangt, so wird derselbe wohl von selbst aufhören, sobald man unsern Chorsängern eine edlere und zweckmäßigere Bestimmung anweisen wird.

Sich das Brod bey Hellern und Pfennigen mühsam auf der Straße einzusammeln, sich der Rauhigkeit der Jahreszeiten, dem Ungestüm der Witterung, dem unsanften Anhauche des kalten Windes bey offener Kehle und heißer Lunge Preis zu geben — um eines geringen Vortheils willen seine Kleider und Schuhe, seine Zeit und Kräfte in der Jugend unwiederbringlich hinzugeben oder die Gesundheit des Leibes und der Seele auf ein ungewisses Spiel zu setzen — das werden bey einer baldigen bessern

Einrichtung der Dinge die wegen ihrer vorzüglichen Talente und Fähigkeiten achtungswürdigen Jünglinge nicht mehr nöthig haben. Aber woher soll eine Entschädigung genommen werden? Woher anders als von den Personen, die die Vortheile des Gesanges genießen werden? und von den Anstalten, bey denen man die Chorsänger am meisten für unentbehrlich halten wird? Ist es wohl billig, daß man den Chorschülern die schwere Last aufbürdet, Jahr aus, Jahr ein, früh und spät, bey Frost und Hitze, den einmal hergebrachten Gesang in unsern Kirchen zu führen, ohne die geringste Vergeltung dafür zu erhalten, nicht einmal die, daß ihr Gesang wirklich die Andacht und Erbauung befördert — ein Fall, der besonders an den Orten eintritt, wo die Chorschüler öfters das ganze Auditorium des Predigers ausmachen? Ist es wohl billig, daß die armen Chorsänger die Feyerlichkeit einer Hochzeit, einer Kindtaufe, eines Leichenbegängnisses, einer Predigerweihe und andrer religiöser Handlungen durch ihren Gesang erheben müssen, und sich noch glücklich schätzen können, wenn sie die Erlaubnis erhalten, durch einen wiederholten Privatgesang in oder vor dem Hause ihres Mitbürgers sich ein Paar Groschen oder ein Glas Wein (welches gleich dem schädlichsten Gifte ihre zarte Gesundheit zerstört) mit Kummer und Mühe erbetteln dürfen? Warum bezahlt man nicht den jungen Menschen so gut wie den Erwachsenen? Wird man einmal vernünftig darüber denken, wird man einmal anfangen, einzusehen, daß eine so wesentliche Verbesserung unsrer öffentlichen Gottesverehrungen, wie der schöne Kirchengesang, wohl eben so gut als eine Orgel oder ein

Crucifix oder ein überflüssiges und geschmackloses Kanzeltuch, der Ausgabe von einer nicht unbeträchtlichen Summe werth sey, die man bei andern festlichen Gelegenheiten, wo man sich sehen lassen will, oft ohne allen Zweck verschwendet: alsdann wird auch der arme Chorsänger für den Gesang in Kirchen gehörig entschädigt werden.

Über das Komponieren haben die alten Kantoren verschieden gedacht. Johann Valentin Meder, Kantor an St. Marien in Danzig (bis 1698) und dann Musices Direktor am Dome zu Königsberg i. Pr., sagt z. B. folgendes: „Das Studium canonicum ist eine Herkules-Arbeit und bringet kein Brodt; er habe in seinen ersten Jahren, so erzählt Mattheson weiter, sich auch darin geübt, worüber er aber seinen Kopf sehr geschwächt und dannenhero diese Seltenheit an die Seite gesetzet". Das Studium canonicum erstreckte sich nicht allein auf die peinlichste Verfertigung von Kanons und Fugen; es beurteilte auch die Klänge nicht nach dem Gehör, sondern „durch Speculation der Zahlen. Die solches verrichten, heißen Canonici, welchen Nahmen alle Pythagoräer geführet und noch führen." (Walther, 1732.) Trotz Meders einsichtsvoller Bemerkung hatte der kanonische Stylus seine zahlreichen und oft fanatischen Verehrer und Anhänger. Mattheson rühmt in Händels Lebensskizze: „Wir reiseten den 17. August 1703 zusammen nach Lübeck und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna (in Gedanken, nicht mit der Feder)." Johann Andreas Autumnus (Herbst), Kapellmeister „zu Franckfurt am Mayn", gab 1653 einen „gantz kurtzen Unterricht" heraus, „wie man einen Contrapunct à mente, non à penna d. i. im

Sinn und nicht mit der Feder componiren solle" (Walther). Das Fugieren sollte also wie das gewöhnliche Denken zur zweiten Natur gemacht werden. War jemand schweigsam und in Gedanken vertieft und man fragte teilnahmsvoll: „Was fehlt dem?" so hieß es: „Laßt ihn in Frieden! Er macht gerade einen Contrapunkt à mente!" Von einem anderen Kantor erzählt er: „Es trachtete dieser Mann so fleißig nach der Auflösung eines gewissen Canonis clausi, der sich anfängt: Frangit Deus omne superbum etc., daß er alles andere darüber aus den Augen setzte." Dieser Canon clausus war ein geschlossener Canon und hieß so, wenn „alle Stimmen in einer eintzigen enthalten sind, und aus selbiger tractirt werden sollen."

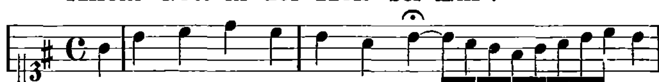
(Walther)
Canon clausus.



War also das Fugieren ein ebenso kurzweiliger Zeitvertreib wie etwa Schach oder Skat, so dünkte es manchen Compositores ebenso wichtig wie das Morgen- und Abendgebet. Von dem in Breslau und Hirschberg amtierenden Kapellmeister Daniel Gottlieb Treu — er hatte in Italien Musik studiert und nannte sich auch Daniele Teofilo Fedele — berichtet Mattheson: „Jeder Morgen aber war zur Setzung eines Violinen-Concerts gewidmet: die Mittelstimmen dazu, al ripiena (zum Ausfüllen), um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, pflegte er, auf Art der deutschen Tabulatur, mit seinen selbst erfundenen Zeichen einzuschalten."

Über das Komponieren der Kantoren, die besonders in langen „Amen“-Fugen ihre Stärke in diesem Fache bewiesen, hat Friedrich Rochlitz in seinem „Versuch einer musikalischen Reise im Befreiungsjahre 1813“ eine feine psychologische Studie entworfen. Er schildert dort den Schulmeister und Ludi-Magister Weißhuhn in dem Dörfchen Lämmel, wie dieser es als seine Lebensaufgabe betrachtet, zu den Chorälen des Hillerschen Gesangbuches passende Zwischenspiele zu komponieren. Er entdeckt sich dem musikalischen Reisenden und dieser betrachtet voll Rührung und Wehmut die mühselige und doch so untaugliche Arbeit, an die der Ludi-Magister sein Lebtag sein Herz gehängt hat. Was er komponiert hat, ist nur ein Tiroler Diddeldum! Rochlitz teilt dann folgendes Probestückchen mit:

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!





Deo juvante! Weißhuhnius, Ludi-Magister.

Von der deutschen Tabulatur weiß Georg Philipp Telemann (1681—1767) auch ein Liedchen zu singen. Er wollte „Unterricht auf dem Clavier“ nehmen, „gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich — so erzählt Telemann selbst — mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er ebenso steiff spielte, wie vielleicht sein Großvater gethan, von dem er sie geerbet hatte. In meinem Kopffe spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte. Also schied ich, nach einer vierzehntägigen

Marter, von ihm.“ Die „teutsche“ Tabulatur unterschied man von der italienischen in Noten und Geltungszeichen durch Verwendung der sieben Buchstaben der Tonleiter und zwar für die große Oktave C D E F G A H, für die kleine Oktave c d e f g a h, für die einmal gestrichene $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$, für die „zweymahl“ gestrichene Oktave $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{h}}$ und schloß mit $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Über diese Arten Buchstaben setzte man die Geltungszeichen der Noten und Pausen. Jene Zeichen erklärt folgende Tabelle:

i bedeutet eine gantze Tact-Note.

▬ . . . . eine Tact-Pause.

/ . . . . einen halben Tact.

/ . . . . eine Vierthel Note und Pause.

/ . . . . eine Achtel . . . . .

/ . . . . ein Sechzehntheil . . . . . .

/ . . . . ein Zwey u. dreyßigtheil . . . . . .

Λ bedeutet 2 halbe Tacte.

. . . . 2 oder 4 Vierthel.

. . . . 2 oder 4 Achtel.

. . . . 2 oder 4 Sechzehntheile.

. . . . 2 oder 4 Zwey und dreyßigtheile

Unser heutiges [Notenbeispiel] sah also so aus: h.

Die Schwierigkeiten der Entzifferung übten aut unsere Vorfahren einen großen Reiz aus, wie ja

auch die Abfassung von Rätselkanons und Rätselgesängen und das Ertüffteln und Ausklügeln, Berechnen und Versteckspielen in dem fugalen Stil die Hauptzeit so mancher Compositores ausmachte. So hat der Lübecker Ratsmusikus Nicolaus Bleyer (1590—1658) „durch Buchstaben-Wechsel die Worte herausgeklaubet: O vir, belle canis!, wobey er mit der Jahrzahl in den Worten: VIVat MVsICa Vero aeternoqVe Deo grata ein recht mühseeliges Versteck gespielet und wunderbarlich gewonnen hat." (Mattheson). Der Organist an der Christophorikirche in Breslau, Georg Gebel (Vater, geb. 1685) hatte einen „Schnecken-Cirkel componirt, einen Canon von dreyßig Stimmen, welcher zwölfmahl durchgespielet werden muß, wenn man in dessen Anfangs-Ton wiederum kommen will." Der gelehrte Kontrapunktiker Daniel Eberlin (1630—1692) rechnete aus, daß „die Violine 2000mahl verstimmet werden könnte!" Legte man doch der Fuge mehr als 40 Gattungsnamen bei: 1. Fuga ad Octavam, 2. fuga aequalis motus, 3. fuga al contrario riverso (ital.), 4. fuga authentica, 5. fuga cancrizans, 6. fuga composta, 7. fuga contraria, 8. fuga diatona, 9. fuga duplex, 10. fuga fracta, 11. fuga gravis, 12. fuga homophona, 13. fuga in unisono, 14. fuga impropria, 15. fuga irregularis, 16. fuga inaequalis motus, 17. fuga incomposta, 18. fuga in consequenza (ital.), 19. fuga in Epidiapente oder 20. Hyperdiapente, 21. fuga ad Quintam, 22. fuga in Epidiatessaron oder 23. Hyperdiatessaron, 24. fuga ad Quartam, 25. fuga libera, 26. fuga ligata, 27. fuga mera und 28. integra, 29. fuga obligata, 30. fuga pathetica, 31. fuga partialis, 32. fuga perpetua, 33. fuga longa, 34. fuga plagalis, 35. fuga propria, 36. fuga regularis, 37. fuga recta, 38. fuga reciproca, 39. fuga

soluta, 40. fuga totalis, 41. fuga universalis usw. Die Musik zählte damals zu den zur Mathematik gehörigen Disziplinen. Im Kolleg des mathematischen Kursus der Universität Königsberg stand bei Professor Weger (1620) Musica an 18. Stelle, bei Professor Calovius an 8. und bei Professor Concius an 3. Stelle.

Ebensosehr ging man in wissenschaftliche Details bei den Wörtern „Musica" und „Stylus". Jedes Ding, mochte es noch so selbstverständlich, lächerlich und geringschätzig sein, bekam seinen lateinischen Gelehrtennamen. Es seien nur zwei Beispiele mitgeteilt. Musica vocalis ist eine Musik, „so vor den Hals und nicht vor Instrumente gesetzt ist." Musica usualis „heißet, wenn Handwercker über ihrer Arbeit Choral-Lieder singen, und einige aus Gewohnheit einen Baß, oder auch wohl Mittel-Stimmen darzu ex tempore anstimmen" (Walther). Bei aller Gelahrtheit herrschte doch eine biedere Philisterhaftigkeit; man komponierte gern in Schlafrock und Mütze, die gewöhnlich auch noch mit Toback besäet waren, wofür Telemann als Muster angeführt wird. Der Begründer der französischen Oper, Jean-Baptiste Lully, „componirte gemeiniglich beym Clavier, worauf er die Hände ohne Unterlaß und die Schnuptobacks-Dose daneben hatte, deren er sich so fleißig bediente, daß alle Tasten mit Toback dick überzogen und immer vom frischen damit bestreuet wurden." Mattheson, dem diese Nachricht übermittelt wurde, äußert sich mit viel Eifer und Einbildungskraft über die „Eigenschaften und Tugenden des edlen Tobacks". Er mißt ihm ähnliche Wunderwirkungen zu, wie wir heutigen Tages einer exquisiten Zigarre.

Der erste der hervorragenden Leipziger Thomas-

kantoren, Sethus Calvisius (1556—1615) „wandte auch vielen Fleiß auf die mathematischen Wissenschaften, vor allem auf die Sternkunde, indem ohne solchen ariadnischen Faden sonst schwerlich aus dem Labyrinth der Zeiten herauszukommen war." Und gleich ihm waren viele Kantoren, zumal sie ja wissenschaftlichen Unterricht erteilen mußten, grundgescheite und grundgelehrte Leute. Eine „Schwächung des Kopfes" verspürten nur Wenige. Einer von diesen bekennt: „Harmonische Schwierigkeiten sehe ich lieber auf andrer Leute Papier, als ich sie auf dem Clavier und in der Composition selber suche allzu öffters nachzumachen." Stücke „mit lauter ungewöhnlichen Intervallen zum Stolpern" setzte der Organist Johann Kaspar Kerl (1628—1693), der auch eine „Missam nigram oder schwartze Messe" schrieb, worin nur schwarze Noten vorkamen (𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 ■ ◆). Sehr interessant und in mehrfacher Hinsicht lehrreich ist die Kritik, welche Mattheson über die Koppschen Arien fällte. „Es scheint, dieser Kopp, mit Vornahmen Anthon Ernst, sey damahls (um 1717) Cantor zu Schemnitz (in Ungarn) gewesen und habe mit seinen Sachen im Lande so was herumgehandelt. Was ich davon gesehen, ist Mitleidens wert: Oden sind's von vier Strophen, über einen Leisten geschlagen. „Ergründen" und „erhaben" in gleicher Tiefe durch zwo herunterfallende Septimen. „Wie sollte sich mein danckles Licht — Cadentz und Pausen! Wer kann dich — Pause! Wer kann dich — noch eine Pause — ergründen usw. Vernunfft kann — Pause — kann dich nicht — Pause — nicht finden usw. Zu dir, mein — Pause — mein Gott er — Pause — erhaben!" Und doch mag es manchem

Kantor sauer genug geworden sein, sich durch die trockene Gelehrsamkeit bis zum eigentlichen Tonsetzen und Tondichten durchzuarbeiten. Wie einem Kunstjünger von damals so allmählich über Kontrapunkt und Fuge ein Licht aufging, erzählt der Breslauer Organist Johann Georg Hoffmann (1700 bis 1780) in Matthesons Ehrenpforte: „Ich nahm mir die bezifferten Bässe zum copiren und da merckte ich bei dem Tutti, daß die obersten Stimmen mehrentheils zu den untersten und diese hinwieder zu gleicher Zeit zu den obersten wurden; dannenhero versuchte ich in Geheim, mit selbst-erfundenen Melodien das Umwenden so lange, bis ich gewahr wurde, daß ich das Intervallum Quintae vermeiden müste und gab auch sonst auf alle Gänge und Signaturen und deren Resolution fieißig Acht."

Trotz ihres kanonischen Stiles waren die Cantores nicht ohne Mutterwitz und Humor. Einer schreibt, er werde nun wohl über kurz oder lang den zeitlichen Chor mit dem ewigen verwechseln. Ein anderer hat zwei Brautmessen gleichen Textes komponiert; um beide voneinander unterscheiden zu können, hat er auf einer einen Vermerk gemacht, und da steht nun zu lesen: „Wohl dem, dem ein tugendsam Weib bescheret ist, auf eine andere Manier." Der Hirschberger Kantor und Organist Tobias Volckmar (geb. 1678) bekennt in seiner Lebensbeschreibung (Mattheson) ebenso fachmännisch wie gottergeben: „Sonst haben mancherley Kreutz, Verfolgung, Neid und Haß offt eine Fuge nach der andern, von vielen wiedrigen Sätzen, in meinem Leben durchgeführet. Aber, dem Höchsten sey Danck! daß solche Dissonantzen meinem Gemüthe eine Leitung zur reinesten Harmonie mit Gott gewesen sind." Ein anderer dichtet:

Der beste Musikant,
der alles kann regieren,
der wolle dieses Werck
fein glücklich hinaus führen.

Auch an witzigen und nützlichen Einfällen war kein Mangel. In Matthesons „Ehrenpforte" lesen wir gelegentlich einer Passionsaufführung: „Es ist hiebey, als etwas sonderbares, zu mercken, daß die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien." Mattheson macht dazu folgendes Notabene: „Das ist eine schöne, zum Abgange der Bücher dienliche Erfindung: zumahl ad pias causas." Den „angehenden, faulen Musikanten, die in der Übung nachlässig sind," sagte ein anderer Kantor folgendes Sprüchlein vor:

Ein Musikus, der sich nicht übt,
vexiret seine Geister:
weil er in sich so gar verliebt
und glaubt, er sey schon Meister.

Nikolaus Bruhns (1665—1697), der neben Buxtehude der bedeutendste Orgelspieler und Orgelkomponist seiner Zeit war, leistete sich öfters folgende Extravaganz: „Weil er sehr starck auf der Violine war, und solche mit doppelten Griffen, als wenn ihrer 3 oder 4 wären, zu spielen wußte, so hatte er die Gewohnheit, dann und wann auf seiner Orgel die Veränderung zu machen, daß er die Violine mit einer sich dazu gut schickenden Pedalstimme gantz allein auf das annehmlichste hören ließ."

Der Orgelmacher hieß Organarius, auch Organopocus, der Organist hieß Organicus oder Organorum moderator, der Platz, wo die Orgel stand, war das Organistrum. Das „Positiv" war eine kleine Orgel, „so man forttragen und hinsetzen kan, wo man

will; daher es auch Organum portabile genennet wird“. Ein Organocdus war „einer, der die Orgel spielt und zugleich drein singet“ (Walther). Ein Rätsel, dessen Auflösung die Orgel zum Gegenstande hat, findet sich im ersten Jahrgang der neuen Mannichfaltigkeiten vom Jahr 1774, S. 475. Es lautet:

Die Kirche ist mein Aufenthalt,
Hier wohn' ich, ohne es zu wissen.
Doch, eh' noch der Gesang erschallt,
Tritt man mich schon mit Füßen.
Ich schreye laut, doch red' ich nicht
Und gleichwohl kann man mich verstehen.
Ich lehre manchen seine Pflicht
Und kann nicht hören und nicht sehen.
Die Menschen gaben mir den Leib,
Der Wind gab mir das Leben.
Ich bin nicht Mann; ich bin nicht Weib,
Doch kann ich beyden mich ergeben.

Johann Mattheson (1681—1764), der Hamburger Cantor cathedralis, Geheimschreiber bei der englischen Gesandtschaft, großfürstlich holsteinischer Legationsrat usw., dem wir in seinen dickleibigen Büchern so manches Schöne und Wissenswerte speziell über deutsche Kantoren verdanken, verlegte sich obendrein noch aufs Häuserbauen; darum konnte er seinem Leben folgende Überschrift geben: „heute Stein und Kalck, morgen Sang und Klang, übermorgen Thron und Kron.“ Seine Nebenhäuser nannte er mit Vorliebe seine „Mittelstimmen“. Er sagt in seiner „Ehrenpforte“: „Die Musika ist eine edle Kunst und ein großes Ornamentum eines edlen Ingenii. Alle andre Künste und Wissenschafften sterben mit uns. Ein Jurist kann sein Procurator-Stücklein im Himmel nicht anbringen: denn da führet man keine Prozesse wie zu Speier und

anderswo. Ein Medicus wird im Himmel niemand antreffen, der von ihm begehren wird, daß er ihm ein Recipe schreiben und eine Purgation eingeben solle. Aber, was ein Theologus und ein Musicus auf Erden gelernet hat, das praktisirt er auch im Himmel, nehmlich er lobet und preiset Gott!“



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Das

Wasser in der Musik.

Von

Franz Dubitzky.

Musikalisches Magazin, Heft 57.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1913

Nicht reden will ich von „wässeriger“ Musik. Es gibt deren gar viel; dem weisen und gestrengen Wiener Kritiker Hanslick galten Wagners Schöpfungen als „Wasser“musik, mit seltenen Ausnahmen. Minder „wässerig“ und verdammenswert erschien ihm die Wasserschilderung im „Fliegenden Holländer“; er äußerte sich desto ärger über die anderen Szenen dieser Oper und erklärte: „Wo die Oper des schildernden Elements sich begibt, wo sie aufhört Marine und anfängt Musik zu sein, da stehen Wagners Blößen in hellem Licht: die Armut seiner Erfindung und das Dilettantische seiner Methode.“

Der musikalischen Schilderung des Wassers, den Wassertönen, der Wasser-Notenlinie sollen meine Betrachtungen gewidmet sein. Vom Bächlein bis zum Ozean werden uns die Notenköpfe weisen. Über den Nutzen der Tonmalerei gehen die Meinungen übrigens sehr auseinander. Goethe schrieb an Zelter: „Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen, ist detestabel“ und nicht minderen „Abscheu“ bekundete der Adressat, der sich bei dem Dichterfürsten beklagte: „Was der alte Bach und Händel geleistet haben, ist völlig grenzenlos, besonders in seiner Unzahl; so wie jede gelegentliche, vorüberschwirrende

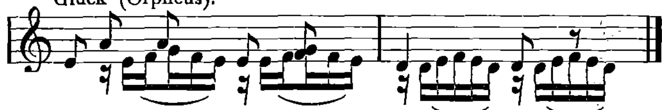
Äußerlichkeit zu einem Abgrunde von Empfindung wird, welchen sie mit bekannten schwarzen Punkten bezeichnen."

Das Plätschern und Murmeln des Baches verlangt keine aufregenden Tonfolgen; behagliche Intervalle, Sekund- und Terzschritte sind hier wohl angebracht.

Haydn (Schöpfung).



Gluck (Orpheus).



der kla - ren Bä - che Mur - meln

Schubert (Daphne am Bach). Ders.



Ich hört ein Bäch - lein

Weber.



Die berühmteste „Bach"-Komposition schenkte uns Beethoven, der große Bach-Verehrer („Nicht Bach, sondern Meer" müßte man den Thomaskantor heißen, erklärte der Schöpfer der Neunten), in seiner Pastoralsinfonie begegnen wir dem der Natur abgelauschten Satze „Szene am Bach":

Beeth.



Verwandte Züge, die durch die gleiche Tonart (B dur) noch verstärkt werden, besitzt der Bach in Loewes Ballade „Tom der Reimer“:



Ähnlich sanfte, wohl muntere, aber leidenschaftslose Tonfolgen ziemen sich für die Darstellung der Quelle.

Schubert.



An der Quel - le saß der Kna - be.

Ders. (Die Bürgschaft).



(. . . geschwätzig, schnell,
springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell)

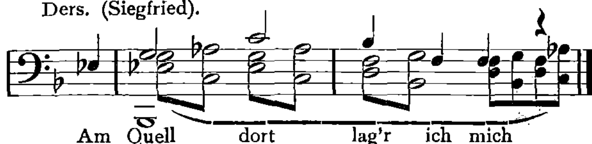
Mendelssohn (Minnelied).



Wie der Quell so lieb-lich klin-get



des Quel - les sanft rie - seln-de Wel - le



Weber (Euryanthe).

Quel - le mil-dig - lich?



Ehe wir von der Quelle scheiden, sei noch an Liszts Klavierstück „Au bord d'une source" und an Richard Strauß' Op. 9 Nr. 2 „An einsamer Quelle" (ebenfalls für Klavier zu 2 Händen) erinnert.

Einer energischen, lebendigen, dramatischen Zeichnung bedarf der Strom. Schubert wird dieser Forderung in seinem Liede „Der Strom" durch die drohende Molltonart, die Tempoangabe „Schnell" und die kraft- und machtvollen Sechzehntel in der Tiefe gerecht. Haydns Darstellung des Stromes in der „Schöpfung" bedarf kaum einer Erläuterung: gibt Schubert Kunde von der Gewalt des Stromes, so läßt Haydn die Gestalt desselben, die Länge, die Krümmungen usw. vor uns erstehen. Nebenbei sei auf die Übereinstimmung in der Tonart (D moll) und im Zeitmaß (Allegro assai) hingewiesen.



Haydn. *Allo. assai.*





Gluck malt in seiner Oper „La rencontre imprévue" („Die Pilgrime von Mekka") den „ungestümen" Strom, der sich von den „Bergen hinabwirft", folgendermaßen:



Wie in der Natur, so stoßen wir auch in der Musik auf freundliche und feindliche Wellen-Töne. Leicht gleitende Wellen meldet das nachstehende Motiv aus dem „Rheingold", den gleichen Charakter und die gleiche Tonfigur besitzt Mendelssohns Melusinen-Motiv (Schumann spricht in seiner Kritik vom Jahre 1836 von der „zauberischen Wellenfigur"):





Mendelssohn beschränkte sich auf eine Ouvertüre „Die schöne Melusine", Grammann (1842—97) wagte sich an eine Oper „Melusine", der junge Rubinstein wiederum gab sich mit einer bescheidenen Wellen-Etüde, „Undine" betitelt, zufrieden („die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht", be-

richtete Robert Schumann); weit bekannt ist die gleichnamige „Wasser"-Oper Lortzings.

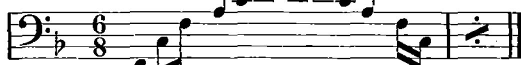
Gefahrlos erscheinen uns die folgenden Dur-Wellen:











Wilderen Charakter tragen schon die Wogen in Brahms' Lied „Versunken“:



Schäumende, donnernde, gefahrdrohende Wogen bedingen in der Regel die Molltonart; auf die Höhe der Wellen läßt sich aus dem Notenbilde, aus dem Aufsteigen und Fallen, aus dem größeren oder geringeren Tonumfang des Wellenmotives leicht schließen. Hier einige mehr oder weniger „unfreundliche“ oder ernste Wellentakte:

Brahms (Romanze aus „Magelone“).



Weber (Oberon).

Allegro con moto.



(„Noch seh ich die Wellen toben, durch die Nacht ihr Schäumen schleudern, in der Brandung wild gehoben“)

R. Wiemann (Die Okeaniden).

Lebhaft bewegt.



Flieg. Holländer.

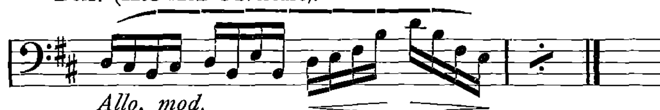
Allo. molto agitato.



Mendelssohn (Des
Mädchens Klage).



Ders. (Hebriden-Ouvertüre).



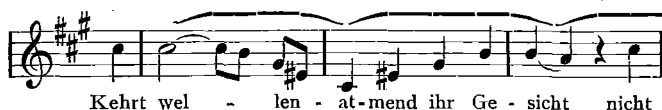
Haydn (Schöpfung).

Allegro assai.





Während die Komponisten die Tonmalerei in der Regel dem Instrument anvertrauen, macht Carl Loewe in der Ballade „Der Fischer" in der Singstimme von der Wellenlinie ausgiebigen Gebrauch; einige dieser Takte seien hier wiedergegeben:





Ein anderes Beispiel:

R. Wiemann (Liebesidyll).



Gleichfalls in der Singstimme macht sich in Scheinpflugs Gesang „Der Sturmwind braust“ die „himmelwärts aufsteigende Woge bemerkbar, der auch die Begleitung gerecht wird:



Auch von Meister Bach besitzen wir anschauliche gesungene Wogenbilder, in seiner Johannespassion vernehmen wir z. B.:



In der vorher zitierten Ballade Loewes wird das Schwellen des Wassers, das Steigen, durch steigende Töne illustriert. Ein ähnliches, steigendes Motiv

gewahren wir in Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus"; als Dritter möge noch Brahms zu Worte kommen.

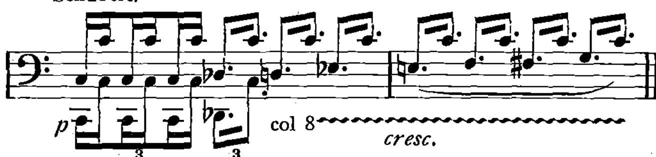
Loewe (Der Fischer).



(„Das Wasser rauscht; das Wasser schwoll")



Schubert.



Etwas geschwind. („Horch, wie Murmeln des empörten Meeres")

Brahms (Romanze aus „Magelone").



Im „Mummelsee" läßt Loewe die Stelle

und immer lauter schwellen
ans Ufer an die Wellen

durch den Sänger auf folgende Art veranschaulichen:



Ein Steigen der Wogen kann man auch in desselben Tondichters Melodie erkennen:

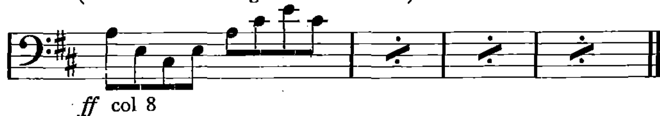


Das berühmteste und zugleich wertvollste „Wasser"-Lied ist wohl Schuberts „Am Meer"; daselbst sind die Worte „das Wasser schwoll" durch ein Crescendo und durch ein Anschwellen des begleitenden fünfstimmigen Akkordes zu einem siebenstimmigen Klange hervorgehoben.



Zwei machtvolle Wellenmotive Mendelssohns mögen das Wogen- und Wellenregister beschließen:





Zu einer recht umfangreichen Meereskomposition schwang sich Rubinstein auf, er schuf eine „Ozean"-

Sinfonie. Zuerst „begnügte“ er sich mit sechs Sätzen, dann komponierte er noch einen siebenten hinzu. „Ich habe eben meinen siebenten Satz für den ‚Ozean‘ fertig gemacht — und ich halte erst jetzt das Werk für vollendet — es hat mir immer der richtige Sturm dabei gefehlt — jetzt ist er da und zwar so, daß Zuhörer wie Ausführende dabei seekrank werden müssen; ja, wenn schon, denn schon — sonst wie heißt ‚Ozean‘?“ also lautet es in einem Briefe des Tondichters. Hans von Bülow wurde jedoch bereits nach dem dritten oder vierten Satze — „seekrank“. Man hatte ihn gedrängt, die Sinfonie aufs Programm zu setzen; bei der Probe ärgerte er sich aber mehr und mehr über die Leere und Öde dieses Tonmeeres, schließlich warf er die „wässerige“ Partitur von sich, und die Aufführung unterblieb. Eine ebenfalls umfangreiche Sinfonie (für Männerchor, Solo, Orchester und Orgel), „Das Meer“ getauft, komponierte Nicodé im Jahre 1888. Die gleiche Überschrift zeigt ein Orchesterwerk Debussys. Ein Chorwerk „Meeresstille und glückliche Fahrt“ schenkte uns Beethoven. „Die Sündflut“ behandelte Friedrich Schneider als Oratorium. „Die Begrüßung des Meeres“ lautet der freundlichere Titel einer Komposition für Männerchor, zwei Hörner und Klavier von G. Schreck. Sehr bekannt ist Smetanas sinfonische Dichtung „Die Moldau“, deren Lauf und wechselnden Charakter der Tondichter in fesselnder, packender Weise darstellt: hier ruhiges Dahinfließen, dort donnernder Wogenprall. Den Donner der Wogen gewann Franz Liszt in seiner berühmten Legende „Franz von Paula, auf den Wogen schreitend“ dem Klavier in unübertrefflicher Weise ab. „Seebilder“ für Klavier komponierte Mac Dowell, wir begegnen

daselbst Titeln wie: „An das Meer“ — „Von einem wandernden Eisberg“ — „Aus des Meeres Tiefen“ — „Nautilus auf weitem Ozean“.

Eine „Wassermusik“ entstammt der Feder Händels. Mit dem feuchten Element hat sie selbst wenig zu tun; den Namen „Wassermusik“ erhielt die aus fünfundzwanzig kleinen Stücken bestehende Serenade, weil sie zum erstenmal zu Ehren und zum Wiedergewinn des auf der Themse spazierenfahrenden Königs von England erklang, dessen Zorn der Tondichter durch einen Kontraktbruch erweckt hatte. Dem Herrscher gefiel die Komposition außerordentlich, er fragte nach dem Autor — und eine Versöhnung mit dem in der Nähe weilenden Tonsetzer kam schnell wieder zustande. Auch sein Zeitgenosse Georg Philipp Telemann, der damals bekannter war als der der gleichen Zeit angehörende große Thomaskantor, komponierte ein „Wassermusik“ betiteltes Opus.

Eine Gattung der „Wassermusik“ ist, besonders seit Mendelssohns Zeiten, bei Klavierspielern sehr beliebt: das Gondellied, die Barkarole. Wer kennt nicht und spielte nicht Mendelssohns Gondellieder in G moll und Fis moll aus den „Liedern ohne Worte“! Wer sang nicht des Meisters Venetianisches Gondellied „Wenn durch die Piazzetta die Abendluft weht“? Kaum weniger berühmt ist Chopins Barkarole in Fis dur und Tschaikowskys Barkarole Op. 37, Nr. 6. Rubinstein ersann ungefähr ein halbes Dutzend Barkarolen für Klavier. Der schaukelnde Sechsachteltakt scheint für Gondellieder sehr geeignet zu sein, Mendelssohns vier Gondellieder für Klavier wie auch sein „Venetianisches Gondellied“ für eine Singstimme zeigen den Sechsachteltakt, und die gleiche Taktmeinung bekundete Chopin,

indem er für seine Barkarole den Zwölfachteltakt ($^6/_8 + {}^6/_8$) wählte. Liszts „Gondoliera“, die Barkarolen in „Hoffmanns Erzählungen“, Hérolds „Zampa“ und „Don Quixote“ („Die Fahrt im verzauberten Nachen“) von Rich. Strauß, sie sind weitere Beweise für den fröhlich „schaukelnden“ Charakter des Sechsachteltaktes. Der wiegende Gesang des Meermädchens im „Oberon“ gehört gleichfalls hierher. Was der Gondel zugestanden wird, das gebührt natürlich auch der Ursache der schaukelnden und wiegenden Bewegung, nämlich der Welle, dem Wasser. Die Komponisten gingen nicht achtlos an diesem Punkte vorüber: das Wellenmotiv im „Rheingold“ steht im Sechsachteltakt, das gleiche Motiv in der Melusinenouvertüre im Sechsvierteltakt. Die Wellen im „Fliegenden Holländer“ sind in ähnlicher Art notiert, in Beethovens „Szene am Bach“ ist die Sechs verdoppelt, der Zwölfachteltakt herrscht. Loewes „Mummelsee“ und Schumanns „Lorelei“ haben den Sechsachteltakt (die weit bekanntere „Lorelei“ Silchers „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ erscheint im gleichen schaukelnden Taktgewande). Haydn wurde einmal aufgefordert, eine Pantomime auf dem Klavier mit einer „aus dem Ärmel geschüttelten“ Musik in charakteristischer Weise zu begleiten. „Stellen sie sich vor, B. sei ins Wasser gefallen und suche sich durch Schwimmen zu retten!“ so instruierte man den Tondichter, der die Wassergeschichte dann im — Sechsachteltakt wiedergab. An zahlreichen weiteren Zeugen für den Wassercharakter des sechsteiligen Taktes fehlt es mir nicht; doch lockt die Sonne so eindringlich, daß ich hiermit meine Wasserbetrachtungen schließen will, um vom Schreibtisch fort ins Freie, in den Grunewald oder einen weniger gepflasterten Wald

zu gelangen. — oder ins Boot mich zu schwingen und Schuberts (wiederum den Sechsachteltakt benötigendes) Lied

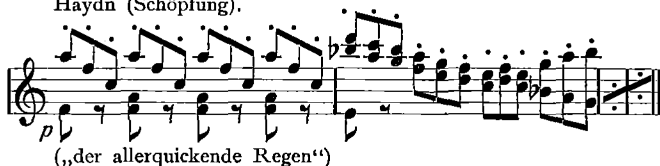
(Auf dem Wasser zu singen.)



getreu der Vorschrift — „auf dem Wasser zu singen".

. . . . „O wie so trügerisch sind" — Sonnenstrahlen . . . . — eben habe ich das Tintenfaß geschlossen, da beginnt es zu — regnen. So ein lustiger, feuchtfröhlicher Regen ist nicht übel. Wie erfrischend und erquickend wirken die prickelnden, hüpfenden Stakkato-Tropfen!

Haydn (Schöpfung).

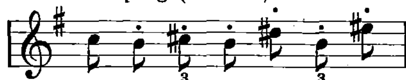


(„der allerquickende Regen")

Brahms (Während des Regens).



Scheinpflug (Märchen).



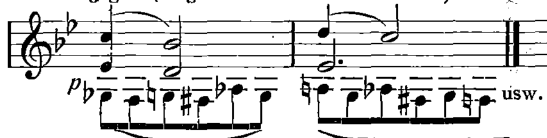
Wenn der Regen aber unaufhörlich, senza fine, im gleichmäßigen, temperamentlosen Schritt herniederrieselt, wovon die nachstehenden Takte ein gut getroffenes Konterfei darstellen,

Brahms (Regenlied).



In mäßiger, ruhiger Bewegung. („Walle Regen, walle nieder")

Sinigaglia (Regenlied für Streichorchester).



Andante mosso.

dann wird der Auszug ins Freie natürlich zu — Wasser. Unter den nicht gefürchteten „Wasserfällen" erfreut sich der poesieerfüllte Springbrunnen allgemeiner Gunst; die Tonmalerei, das Springen und Fallen in dem hier folgenden Musikzitat wird niemand übersehen und überhören:

Bleyle (Lernt lachen).



Ebenda.



Und auch meine See - le ist ein springender Brunnen.

„Noch vergaß ich des ‚Springbrunnens'; wir hörten es am liebsten von ihm, seine ganze Dichterseele ging hier auf; man hörte alles neben sich, dies hundertstimmige Plaudern und Plätschern: Schiller

kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

> Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
> Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen.
> Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
> Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen."

— in solch rühmenden Worten erging sich Rob. Schumann über Sterndale Bennetts Stück aus den drei Skizzen Op. 10, die noch den „See" und den „Mühlstrom" besingen („Verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müßten ihr seinen Namen erhalten", erklärte derselbe Tonmeister . . . die Welt aber vergaß Bennett und seinen „Springbrunnen").

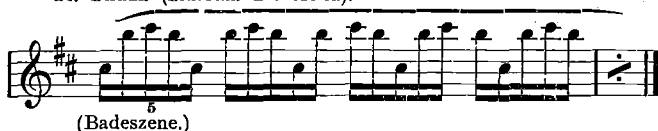
Albert Heim stellte im Jahre 1874 Untersuchungen über die Töne der Wasserfälle an, er kam dabei seltsamerweise stets zu dem gleichen Resultat, zu dem gleichen Akkorde, nämlich f—c—e—g; er notierte z. B. die Klänge:



Das tiefe F hat in allen diesen Fällen und Wasserfällen die Herrschaft, die übrigen Töne werden stark in den Hintergrund gedrängt. Von anderer Seite wurden diese Wasserfall-Akkorde um eine Oktave in die Tiefe gerückt, welcher Meinung auch Richard Wagner beizustimmen scheint, indem er im „Rheingold" dem Rhein als Urtöne die tiefe Quinte verleiht.

Wie weit hat sich Richard Strauß im Laufe der Jahre von seinem Vorbilde Richard Wagner entfernt! so hört man häufig klagen. Ich will darauf nicht näher eingehen, aber gern will ich zugeben, daß zwischen dem vom Bayreuther Meister in den „Nibelungen“ besungenen Rhein und der durch Richard Strauß in der Sinfonia domestica zu Ehren gebrachten . . . . Badewanne eine hübsche Kluft liegt. Doch — warum soll man nicht auch der Reinheit bringenden Badewanne ein musikalisches Denkmal setzen? (Manche unreine, kakophone Partitur könnte man ihr außerdem zum Geschenk machen, womit ich übrigens beileibe nicht die „Domestica“ im Auge habe.)

R. Strauß (Sinfonia domestica).



(Badeszene.)

Einen „Wasserträger“ komponierte Cherubini, der aber kein — „Wasser“träger war, noch heute wird seine Meisteroper aufgeführt.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Regerlieder.

Studie

von

Franz Rabich.

Musikalisches Magazin, Heft 58.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1914

Vorwort.

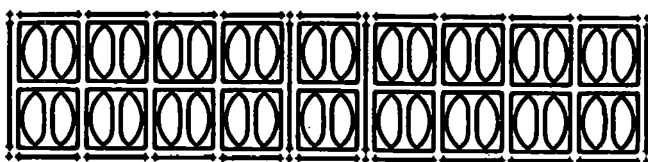
Diese 1911 entstandene Studie stützt sich auf 231 Lieder Regers (vergl. den Anhang), und es ist nicht ausgemacht, ob mir nicht noch etliche Lieder unbekannt geblieben sind. Jedenfalls handelt es sich bei ihnen bereits um einen Faktor, der in unserm Musikleben besondere Aufmerksamkeit verdient. Für die Wertung Regers aus ihnen einen endgültigen Schluß zu ziehen, ist freilich die Zeit nicht da. Von dem jetzt erst 41 Jahre alten Meister mögen noch Wandlungen zu erwarten sein. Ich habe auch auf seine übrigen Kompositionen keinen Blick geworfen, um den Stoff nicht allzusehr anwachsen zu lassen. Und selbst manche Beobachtung, welche die Lieder an die Hand geben, ist beiseite geblieben, um eben nicht die Fragen anzuschneiden, die nur bei Betrachtung des Gesamtschaffens Regers eine beachtenswerte Lösung finden können.

Nicht verfehlen möchte ich, den Verlegern der Lieder für ihr freundliches Entgegenkommen durch Überlassung eines Teils des erforderlichen Materials, auch an dieser Stelle verbindlichst zu danken.

Gotha, Anfang April 1914.

Franz Rabich.

Inhalt.



I.

Entwickelung in Regers ersten Liedern.

Reger ist als Liederkomponist bereits mit seinem Opus 4 an die Öffentlichkeit getreten. Aber noch bot er keine Regerlieder. Wir finden in Nr. 1 freilich folgende Takte:

wie - der in Won - - ne zu lö - sen

In Nr. 2 fallen diese Melodiebildungen auf:

als müßt ich ster - ben Ich sei ge-

stor - ben. Mir ist zum stil - len, stil - len Grab

In Nr. 3 erscheint eine Wortdehnung wie in Nr. 1:

Son - - - nen - schein

Nr. 4 baut die Begleitung auf leere Quinten in dieser Weise

,

sodann schreitet die Melodie einmal so:

Veil - chen - duft

In Nr. 5 taucht abermals eine Wortdehnung auf:

blei - ben ganz?

und der Schluß moduliert unerwartet:

als - bald ist er zer - stäubt?

Nr. 6 endlich scheint in E dur zu beginnen, Reger selbst setzt ein überraschendes Auflösungszeichen. Die Grundtonart ist gleichwohl A.

p

Anzumerken auch sind die Sechzehntel-Triolen der linken Hand im viert- und drittletzten Takt, die gegen Sechzehntel stehen. Das sind aber alles nur Einzelheiten, die im Ganzen der Lieder wenig hervortreten und ihr Gepräge nicht ausmachen. Eins zeigen schon diese ersten Lieder durchweg in Vollendung: die sinnvolle Deklamation.

Bereits Op. 8 bringt wieder Lieder. In Nr. 1 sehen wir eine lebhaft bewegte Begleitung, in Nr. 3 wirkt der aufregende Rhythmus des $^5/_4$-Taktes — gelegentlich mit 6 und 7 Vierteln! — auf uns, dazu der modulatorische Reiz des „Kehrreims"

,

es steht häufig Triole gegen Achtel, und die Melodie ist nicht selten sprungweise gebildet, hat überhaupt manche spezifisch Regerschen Züge, z. B.:



Die Begleitung der Nr. 4 ist im letzten Teil ein selbständiger Gesang, wie denn selbständige Stimmen in der Begleitung der Lieder immer auftauchen, auch will der pp-Schluß beachtet sein. Nr. 5 hat stampfende Bässe, die nicht nur das Lied, sondern auch den Komponisten charakterisieren. Freilich sind auch in diesem Opus die Besonderheiten noch nicht konsequent herausgearbeitet, aber sie treten immerhin bestimmter wie in Op. 4 auf.

Eine eigene Betrachtung erfordert Nr. 2. Der Kontrapunktiker Reger hat damit ein vortreffliches Stück geleistet. Zwei Motive bauen es auf:

1 und

verwandt mit 1

2

War-um so bleich und blaß, ge - lieb - tes An - ge-sicht.

Motiv 1 auf verschiedenen Tonstufen eröffnet das Lied und begleitet den Gesang, die linke Hand nimmt, ihn nachahmend, Motiv 2 auf, und dieses Gegenspiel beider Motive wiederholt sich alsbald, dann nach einem Zwischenspiel kommt Motiv 1 zur unumschränkten Geltung. Diese kunstvolle Gestaltung des Klavierparts vereint sich mit Eigenheiten des Regerstils sehr glücklich, als da sind: die Synkopen, Dehnungen wie „geliebtes Angesicht", der modulierende ppp-Schluß, nicht zu übersehen die Textwiederholung am Ende. Mit diesem Liede erreichen wir ein bedeutsames Wegzeichen zur Höhe Regerscher Liedkunst.

In den nächsten Liedwerken [12, 15, 23 und 31] entwickelt sich der Regerstil recht augenfällig. Aber wie in den Erstlingen spüren wir auch in ihnen noch den überwiegenden Einfluß der Richtung Schumann-Brahms, Cornelius schaut hier und da aus den Liedern hervor, auffallende Spuren Wolfs vermag ich dagegen nicht zu finden. Die Sorgsamkeit der Textbehandlung hat ja nicht dieser erst gelehrt, und seine Art, durch die Begleitung die Szene zu schildern, aus welcher der Gesang emporblüht, findet sich in den genannten Regerliedern selbst in den bei diesen Liedern meist noch längeren Vor- und Nachspielen nicht.

Eine namentlich bei Jugendschöpfungen auffällige Eigentümlichkeit aller Regerschen Musik wird beim Durchgehen dieser Lieder zweifellos: das Fehlen von sinnlicher Wärme, von Glanz. Es sind fast durchweg Gesänge, die ansprechen, einzelne sind wunderbar schön, und es fehlt keineswegs an Freudigkeit und dramatischen Steigerungen. Aber jene einschmeichelnde, betörende Sinnlichkeit, mit der z. B. Strauß selbst eine triviale Phrase zum Leuchten bringt, geht Reger ab. Eine Kleinigkeit illustriert diese Bemerkung verblüffend. Op. 12 bringt viermal die von Reger in den Liedern sonst nicht angewandte Verzierung ∾, und dieser liebenswürdige Schnörkel überrascht jedesmal.

Sodann sieht man vom ersten Liede Regers an, wie sein Ehrgeiz auf Tonmalerei im Sinne der Programmmusik nicht ausgeht, daß er sie freilich auch bei geeigneter Gelegenheit keineswegs vermeidet. So hat Schwalbenzwitschern wohl die Bewegung der Begleitung in Op. 12, 2 eingegeben, in Op. 12, 5 erklingen leere Quinten, als von den ragenden Kreuzen des Friedhofs die Rede ist. Op. 15, 2 malt das Weinen einer alten Frau:



In Op. 15, 3 lacht's Liebchen, in 23, 2 springt ein Teufelchen, in 31, 6 knurrt ein „wildes Tier“. Aber das sind wie gesagt, nicht prinzipielle Erscheinungen. Um so schärfer konzentriert sich unsere Aufmerksamkeit auf die bemerkbaren posi-

tiven Eigenheiten Regers. Da besticht uns in 12, 3 der Schluß der Gesangspartie in der Verschmelzung mit der prächtigen harmonischen Gestaltung der Begleitung:

pp rit. *dolcissimo*

ob, ob____ er mich wieder so küßt. usw.

usw.

usw.

Bisweilen tritt die Gesangsstimme schon in solche Abhängigkeit von der Begleitung, daß sie für sich allein kaum noch wirksam ist. Sie lautet z. B. in Op. 12, 4 an einer Stelle:

als ob mich ü - ber Tod und Gruft voll

In - brunst ei - ne See - le grü - ße

In 12, 5:

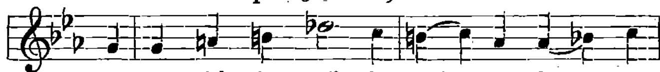
In 31, 5:

Nur ei - ner steht so ernst bei-seit, in sei - nen Au - gen

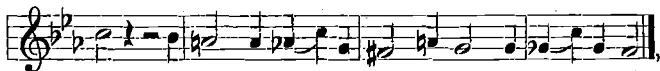


Das Streben nach ohrenfälliger Melodie ordnet sich mehr und mehr der höheren Rücksicht möglichst charakteristischen Ausdrucks unter. Dabei beginnt die Chromatik, wie die letzten Beispiele deutlich zeigen, eine sehr wesentliche Rolle zu spielen. Sie erscheint als letzte Steigerung der Erregung. Reger wendet sie grundsätzlich für längere Phrasen nur in diesen Momenten an, dann aber ebenso als Darstellungsmittel für höchste Lust wie tiefsten Schmerz.

Die Melodie bildet sich oft in Sprüngen, und zwar häufig in Intervallen, die man sonst vermied. Sie folgt dem Text mit einer subtilen Gewissenhaftigkeit, die entstehenden Formen vermögen aber häufig sehr kräftig zu packen. Ein gutes Beispiel enthält das Lied Op. 15, Nr. 9:







ein Lied übrigens, in dem die Regersche Verschmelzung von Gesang und Begleitung bereits sehr deutlich erweist, wie ein Teil den andern erst zu vollem Leben ruft.

Aus der gleichen Gewissenhaftigkeit erklärt sich die immer bunter werdende Modulation: jedes

Färbchen im Text veranlaßt einen Wechsel der Tonart.

Dieses Streben, pointillistisch zu malen, begründet ferner die rhythmische Vielgestalt so manchen Liedes, und hier ist auch jenes Gegeneinanderstellen verschiedener Bewegungszustände (Typus: Triole zu Achtel) zu erwähnen, dessen Beispiele sich in den genannten Liedern ebenso wie die jener empfindsamen Dynamik mehren, die schon in diesen Liedern die größte Feinfühligkeit des Spielers erfordert.

Am wichtigsten aber bleibt doch der Reiz der Harmonie, für den noch ein Beispiel aus Op. 15, 6 folgen möge:

das Schei - - den usw.

usw.

Selbstverständlich steht in einem der nächsten Liedwerke nicht mit einem Male das Regerlied in Reinkultur vor uns. Ebensowenig fehlt es in den schon genannten Opera an Gesängen, in denen viele überhaupt einen fremden Einfluß nicht mehr entdecken werden. Auf die Abgrenzung von Perioden in Regers Schaffen gehen wir aber gar nicht aus. Das Wesentliche für uns ist, daß Regers Eigenart nicht urplötzlich ans Tageslicht getreten ist wie der Phönix aus der Asche, daß sie anderseits aber im Keime schon in seinen ersten Liedern

sich verrät. Das ist eine recht nachdrücklich zu betonende Tatsache, denn den gegen Reger bisweilen erhobenen Vorwurf der Künstelei kann man einem Künstler gegenüber nicht leicht beweisen, für dessen Schöpfungen wie hier gesunde Wurzeln in gesundem Erdreich nachweisbar sind.

II.
Texte der Lieder von Reger.

Obgleich Reger zu den berühmtesten Musikern unserer Tage gehört, hat die Presse kaum Gelegenheit gehabt, mehr Persönliches von ihm zu bringen, als das Äußerliche seines Lebenslaufs. Mit ästhetischen Bekenntnissen und philosophischen Äußerungen ist er sparsam. Seine Werke sollen mit ihrer Musik wirken, nicht durch ihre Abstammung von einem Manne, der dem modernen Intellektualismus schmeichelt. Er meidet alles Sensationelle, Pikante, und deshalb läßt er auch über die Anlässe einzelner Lieder oder sonstiger Werke so gut wie nichts verlauten. Es ist für den Künstler der einzig richtige Standpunkt. Ihm kann nicht daran liegen, daß schreibselige Anfänger jedes Plänchen in die Welt hinausposaunen, und daß die Öffentlichkeit über die Voraussetzungen der fertigen Werke mit schöngeistigem Geschwätz schon vor der Aufführung überschüttet ist. Dadurch wird das Publikum vom Wesentlichen meist nur abgelenkt, suggerierter Beifall hat bloß halben Wert und vor allem: — der Künstler selbst ist ja suggestibel. Eine Partei wächst ihrem Meister nicht selten über das Haupt, wie wir das auf anderm Gebiete ja z. B. bei Häckel verfolgen können.

Reger ist ein unabhängiger Charakter. Braucht

er solche Beeinflussung deshalb nicht allzusehr zu fürchten, so dürfen wir sein Festhalten an jenem Standpunkt um so höher veranschlagen. Wir wollen, ihn ehrend, also auch nicht ins einzelne untersuchen, was sich Biographisches aus den Liedertexten etwa ableiten läßt, und uns vor allem nicht darüber täuschen, daß diese Texte uns weder über die Lebensauffassung Regers noch über sein literarisches Verständnis notwendigerweise Aufschluß geben müßten. Anderseits brauchen wir deshalb nicht zu umgehen, was sich an bestimmten Wahrnehmungen in der einen oder anderen Richtung ungesucht aufdrängt.

Da sagen vor allem etliche Widmungen in Verbindung mit den zugehörigen Liedern, daß Reger — ein glücklicher Ehemann und Vater ist. Erinnern wir uns, daß wir keusche Sprödigkeit als ein Charakteristikum seiner Lieder erkannten, und halten wir uns seine eben erwähnte musikalische Sachlichkeit gegenwärtig, so tun wir einen hellen Blick in sein Wesen, und der schöne Eindruck rundet und vertieft sich, wenn wir bei der Durchsicht seiner Lieder uns überzeugen, daß er meist Liebeslust und Liebesleid besungen hat, daß er eine ganze Reihe Wiegen-, verschiedene Kinder- und eine Menge Scherzlieder komponiert hat, sowie daß sich unter seinen Texten nicht einer findet, der nicht nach seinen Voraussetzungen allgemein verständlich wäre. Er schließt von der Komposition also alle nicht sozusagen spezifisch musikalischen Stoffkreise aus, die nicht dem allgemeinen täglichen Kunstbedürfnis genügen.[1]) Ist da

[1]) Diese Absicht bestätigt die Schöpfung seines Liederbuchs für jedermann „Schlichte Weisen". Sie bestätigt ferner die Fülle seiner kleinen Stücke für Klavier und Violine und Klavier. Seine Ansicht über das letzte Ziel und die äußersten Möglichkeiten der musikalischen

nicht ein sozialer Zug seines Wirkens erkennbar, eine warme Liebe für das deutsche Wesen, ein treues Sorgen ob seiner musikalischen Not in aller Hochflut unseres heutigen teils schwülstigen, teils seichten Musikschaffens? Reger schreibt ja auch Motetten und geistliche Lieder und hat ein paar wundervolle Kantaten geschaffen. Da ist also Frömmigkeit in einem durchaus aktiven Sinne.

Ein Heiliger ist Reger darum nicht. Die bezeichneten Tendenzen vertragen sich ganz wohl damit, daß er als sein erstes Lied ein Gebet an das Glück herausgibt, wiederholt vom Leben als Traum, als nichts singt, ja sogar einen Text vertont, in dem die Natur als Feind des Menschen, und noch dazu als kleinlicher, hämisch lachender Feind hingestellt wird. Ein andermal nimmt er Kassandrapose an und ruft proletarierhaft mit Bölitz: Wehe der Macht, die im Glanze lebend mit üppigem Luxus und feiler Sünde den Arbeiter zur Revolution reizt! Auch die persiflierende Anwendung des kirchlichen Charakters eines bestimmten Musiksatzes in Op. 55, 13 ist hier zu erwähnen. In diesen Liedern ist nicht das Zeichen eines Schwankens der Anschauungen zu suchen. Richtig ist es vielmehr anzunehmen, daß diese ganz vereinzelt stehenden Lieder lediglich aus dem Reize entstanden sind, für die verschiedensten Stimmungen den treffenden musikalischen Ausdruck zu finden, also aus einem rein künstlerischen Antrieb. Alles in allem: Gesundheit

---

Wirkungen hat Reger mit dieser reichen Spende „Unterhaltungsmusik" selbstverständlich nicht ausgedrückt. Einmal liegen schon eine große Zahl Sonaten und sonstige tiefergreifende Kammermusikwerke vor, und dann war für ihn sicherlich auch maßgebend, durch diese Kleinarbeit den Boden für einen eigenen Stil aufzuackern. Daß Reger erst spät zu großen Orchesterschöpfungen vorgeschritten ist, hat man ja wiederholt schon ähnlich gedeutet.

des Charakters spürt man bei der Überschau auch über Regers Texte, Abneigung namentlich gegen Ziererei und Geschraubtsein, und doch ist nirgends engherzig am Boden klebendes Philistertum.

Rein literarisch betrachtet sind etliche Gedichte zu Regerliedern unvollkommen. Viele vermitteln die Empfindung nicht in poetischer Anschaulichkeit, andere sind gesucht naiv, auch läuft mal Hysterie unter, und einige sind in der Sprache unpoetisch. Reger ist gelegentlich sogar vor der Komposition eines wirklich geschmacklosen Textes nicht zurückgeschreckt. Man höre (Op. 15, 8):

Wo du triffst ein Mündlein hold,
Das zum Kuß sich ründe (!),
Frage keinen Tugendbold (!),
Ob es etwa Sünde?
Möglich, daß es schon geküßt,
Ja, sogar wahrscheinlich.
Aber auch, wenn ich's wüßt,
Wär es mir nicht peinlich. Usw.

Daß einige Lieder wegen ihrer schlechten Texte keine Zukunft haben, ist mir nicht zweifelhaft, die weit überwiegende Mehrzahl wird aber dauern, auch wo der Literat den Dichter vielleicht in die dritte und vierte Reihe weist.

Man kann Reger aus der Komposition unvollkommener Texte keinen Strick drehen. Wer die Wahl so sehr auf bestimmte Stoffgebiete beschränkt, hat selbstverständlich ganz andere Schwierigkeiten, als wer überhaupt nur auf gute Gedichte ausgeht. Dazu kommt, daß Reger doch in der Regel auch nach Texten verlangte, die nicht schon andere verwertet hatten. Viel eher ist aus der Tatsache, daß Reger bei einer recht großen Menge von Dichtern angeklopft und von wenigen eine ins Gewicht fallende Anzahl ihrer Strophen vertont hat, zu schließen,

daß er wesensverwandte Poetennaturen in unseren Tagen nicht hat.

Reger hat komponiert je ein Gedicht von d'Annunzio (35, 6), Baumbach (76, 26), Benz (Liebeslieder 5), Bern (76, 12), Brentano (97, 2), Burns (76, 8), Chamisso (8, 4), Diederich (51, 1), Dorr (51, 2), Ehlen (12, 3), Engel (15, 9), Enslin (76, 5), J. G. Fischer (70, 13), Flemes (76, 43), Frey (48, 7), Friederici [1633] (76, 18), Eugenie Galli (51, 10), Gensichen (70, 5), Gersdorf (76, 9), Ginzkey (76, 32), Gilm (12, 2), Goethe (75, 18), Grün (15, 2), Hartleben (48, 3), Hebbel (4, 1), Henkell (62, 14), Wilh. Hertz (76, 2), Hölderlin (75, 6), Alb. Kleinschmidt (12, 1), Isolde Kurz (12, 5), Langeringer (76, 11), Frieda Laubsch (Liebeslieder 6), Lingg (75, 11), v. Liliencron (37, 3), Mackay (66, 10), Marie Madeleine (Liebeslieder 7), A. Meyr (76, 24), Metternich (76, 15), Michaeli (76, 40), Michaels (12, 4), Clara Müller (51, 11), F. A. Muth (68, 4), Willibald Obst (Liebeslieder 9), Prutz (15, 5), R(eger?) (15, 7), v. Rohrscheidt (15, 1), Roquette (35, 5), Rückert (35, 2), Storm (15, 3), Sturm (55, 8), Stieler (37, 5), Träger (ein Wiegenlied ohne Opuszahl), Trojan (76, 44), Ubell (48, 5), Verlaine (37, 1), Weigand (75, 1), Weisse (97, 4), Zweig (97, 3), je zwei Gedichte von Blüthgen (62, 9. 76, 51), Busse (75, 14. 76, 4), Eichendorff (15, 4. 76, 31), Fick (70, 14 und 16), Geibel (23, 3. 48, 1), Hamerling (23, 1. 66, 6), Mörike (62, 13. 70, 2), Saul (15, 6 und 8), Theo Schäfer (79c 1 und 7), von Wildenbruch (8, 2 und 3), je drei Gedichte von Dahn (35, 1. 75, 9. 76, 1), Schellenberg (76, 16, 35 und 36), Sofie Seyboth (75, 10 und 15, 76, 28), Marie Stona (48, 4. 55, 14. 79c 2), Uhland (8, 1. 8, 5. 76, 19), je vier von Rafael (76, 22. 76, 27. 76, 41. 76, 42), Wiener (43, 4. 43, 7. 43, 8. 48, 6), je fünf von Dehmel (43, 5. 51, 3. 62, 2. 66, 7 und 11)

und Marie Itzerott (55, 4. 55, 6. 66, 1. 66, 8. 79c 3) sechs von Huggenberger (76, 14, 25, 29. 79c 4, 5 und 8), je acht von Jacobowski (55, 5. 62, 12. 66, 5 und 12. 68, 1. 70, 9 und 12) und Morgenstern (48, 2. 51, 5. 51, 8. 51, 9 und 12. 55, 1. 62, 15 und 16), je neun von Bierbaum (35, 3 und 4. 37, 4. 51, 6 und 7. 66, 2 und 3. 70, 3 und 11) und Braungart (55, 9. 66, 4 und 8, Wiegenlied ohne Opuszahl, 70, 15. 75, 17. 76, 7 und 10), elf von Evers (51, 4. 55, 2 und 12. 62, 3. 68, 3 und 5. 70, 7 und 17. 75, 2 und 16, Liebeslieder 3), fünfzehn von Anna Ritter (23, 2 und 4. 31, 1—6. 37, 2. 43, 6. 55, 7. 79c 6, Liebeslieder 1, 2, 8), sechszehn von Falke (15, 2. 43, 1—3. 55, 3, 11, 13 und 15. 62, 5, 10, 11. 68, 6. 70, 4 und 8. 75, 8. 76, 37), und endlich zweiundzwanzig von Martin Bölitz (62, 1, 6 und 7. 66, 4 und 9. 68, 2. 70, 1. 75, 4. 76, 13, 20, 23, 30, 33, 34, 44—50. 97, 1). Andere Lieder beruhen auf Texten unbekannter Verfasser und von zum Teil ausländischen Volksliedern.

III.

Max Regers Mond- und Sternlieder.

Das künstlerische Schaffen vollzieht sich zu einem großen Teile bewußt. Es ist deshalb kein Wunder, daß die Komponisten einer Zeit viele Ähnlichkeiten aufweisen. So malt jeder, auch Reger, Mondschein und Sternenlicht durch Musik in hoher, Nacht durch Musik in tiefer Lage. Zu diesen allgemeinen kommen persönliche Eigenheiten, deren Anwendung wir namentlich bei gleichzeitiger Verflachung des Inhalts der Musik Manier nennen.

Bei Reger in irgend einer Richtung von Manier zu reden, halte ich nicht für angebracht. Doch darf man nicht darüber hinweggehen, daß viele

Momente in seinen Kompositionen auf ein außergewöhnlich bewußtes Arbeiten nicht nur in Hinsicht der polyphonen Schreibweise und zahlreicher kontrapunktischer Feinheiten hindeuten. Wir wollen zu dieser Behauptung die Mondscheinlieder betrachten. Wir beginnen mit Op. 55 Nr. 14.

Das Gedicht von Marie Stona lautet:

An den Mondesstrahlen gleiten
meine Küsse still empor
durch die blauen Sternenweiten
zu des Himmels goldnem Tor.

Heimlich suchen sie die deinen,
die du längst vorausgesandt,
bis sie sich im Rausch vereinen,
allen Welten abgewandt.

Reger betont durch Wortdehnungen die gesperrt gedruckten Worte. Gleiten, blau, Sterne sind also die Begriffe, die seiner musikalischen Zustandsschilderung die Elemente liefern. Musikalische Höhepunkte sind bei deinen, Rausch und abgewandt zu suchen. Dramatischer Aufschwung kann in ihnen freilich nicht erscheinen. Die von Anfang bis Ende des Textes gleich gehobene hochfliegende Schwärmerei gestattet kein wesentliches Vollerwerden der Harmonie, keine fühlbare Belebung des Zeitmaßes, keine starke dynamische Betonung. Ruhige Sicherheit in der Liebe des andern stimmt den Gesang an, Regers Musik läßt aber auch, wenn schon leise die Sehnsucht nach unmittelbarer Begegnung anklingen und erinnert an das Flirren des Sternenlichtes namentlich durch das rhythmische Motiv 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 und die außerordentlich bunte Modulation. Hinsichtlich der letzteren ist charakteristisch, daß nach der Vorzeichnung das Lied in A dur oder Fis moll steht, daß der reine A dur-Dreiklang aber

nur zweimal gesungen wird, und zwar mit folgenden Begleitungen:

mei - ne Küs - se al - len Wel - ten

8va

Er erscheint beide Male also kaum in seiner reinen A dur-Bedeutung, die nach der Gesangsstimme zu erwarten wäre. Ein drittes Mal bringt ihn das Klavier, aber auch hier durch Vorbereitung einer neuen Modulation in geschwächter Bedeutung (Takt 3 der zweiten Seite). Der reine Fis moll-Dreiklang kommt nicht öfter vor, er findet sich nur im vierten Takt des Liedes, hier aber zugleich im Gesang und der Begleitung, deren letzter Akkord erst wieder moduliert. Dennoch muß Fis moll als Leittonart angesehen werden, da der Schluß in Fis dur mündet. Wer sie allerdings außer Reger herausempfindet, bekommt einen Taler, denn er glaubt an ein Märchen. Jeder Takt streift mindestens zwei Tonarten. Es schadet jedoch dem Gesamteindruck nicht, daß wir auf diese Weise den Boden der Erde hinter uns lassen. Es kommt beim Vortrag viel auf den Klavierspieler an, nur einer, der „sehr zart und ausdrucksvoll, pp e sempre assai delicato“ spielt, vermag die rechte Wirkung der Begleitung zu erzielen.

Das erste Regerlied, in das der Mond hineinleuchtet, ist Op. 31 Nr. 5, der schöne Gesang: Mein Traum. Das Gedicht beginnt:

Liegt nun so still die weite Welt,
Die Nacht geht schwebend durch das Feld,
Der Mond lugt durch die Bäume.

Aber auch hier ist die Musik nicht so gelassen ruhig, wie es bei diesen Worten denkbar ist. Auf das bewegte Traumbild, das in der Stille der Nacht dem Sänger kommt, bereitet die Begleitung von Anfang an mit einer spannenden Unrast vor.

Das nächste Mondscheinlied ist „Traum durch die Dämmerung." Reger hat der Begleitung ebenfalls etwas mehr Bewegung verliehen, als nach anderer Auffassung (z. B. Strauß) nötig ist, doch auch hier bietet der Text selbst die Anregung („mich zieht ein weiches samtenes Band") und der Vortrag des Liedes ist so möglich, daß die Bewegung nur eine das Geheimnis der tiefen Bässe der linken Hand steigernde Wirkung hat.

Gleich in der nächsten Nummer desselben Op. 35 ist wieder vom Mond die Rede, sodann in seiner Nr. 6.

In allen diesen Liedern kehren Sechzehnteltriolen oder Sextolen wieder. In dem letztgenannten Lied tritt der Mond besonders wichtig hervor, seines Lichtes Fließen gibt deshalb dem Ganzen das Gepräge. Spannende Unruhe erzeugt dies unermüdliche Sichbewegen, und sehr geschickt ist es, wie Reger durch die Unterstimme und ihre gelegentliche Verstärkung in den Takten 11—14 ein beruhigendes Element schafft.

Dies selbe Moment der Bewegung kehrt wieder in helle Nacht (37, 1), nur daß hier die tiefen Lagen des Klaviers die Hauptwirkung tragen. Belebende

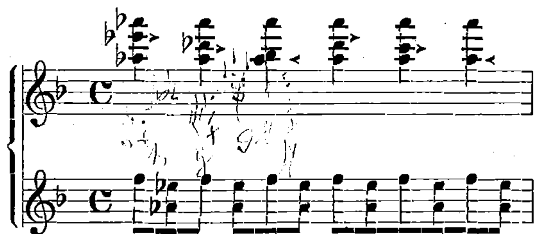
Sechzehntel-Triolen bilden die Hauptfigur der Begleitung ferner in Glückes genug, dessen erster Teil ja auch in diesem Zusammenhang genannt werden darf, weiter in „Nächtliche Pfade" (Op. 37, 5), hier zur Erzeugung des Eindrucks eines Gegenden-Takt dienstbar gemacht, um das „sehnsuchtbebend" des Höhepunktes von Anfang an vorzubereiten.

Dieselbe Figur tritt mit identischer Wirkung sodann auf in „Hütet euch!" bei der Textstelle:

Ach, und wenn der Abend dunkelt,
unverhüllt durch die Gemächer
wandelt mit geschwungner Fackel
Eros dann und unablässig
sprühn der Sehnsucht irrende Funken
weiter zündend um sie her . . .

Die weiteren Mondlieder sind Op. 48, Nr. 2 und 3. 51, 1 und 7. 68, 5. 70, 11, 14, 17. 75, 2. 76, 47. 79c, 3. Das blaue Licht der Sterne funkelt u. a. in 55, 7 und 12. 66, 9. 70, 5. Von ihnen sind zunächst 48, 2 (Leise Lieder) und 3 in unserm Zusammenhang nicht weiter zu berühren, weil der Text Mond und Sterne zwar erwähnt, die Grundstimmung aber aus andern Momenten hervorgeht. Bemerkenswert ist dagegen Op. 51, 1 (Der Mond glüht). Obwohl hier das Gedicht von einem stillen Erwarten, das heimlich durch den Garten geht, spricht, hat ihm Reger eine so gleichmäßig schreitende $^4/_8$-Taktmusik gegeben, daß das Lied ruhiger ist, als es der Text fordert. In 51, 7 begegnet dagegen wieder die Sechzehnteltriole, zum Teil gegen Sechzehntel gestellt. Es ist das belebende Moment des fließenden Lichts betont, so daß die Erregung von Anfang an hervortritt, die in der mondumflossenen Geliebten ein Heiligenbild erblickt und dieses mit weinender Seele küßt. Ähnlich genau

entspricht 68, 5 (Nachtseele) dem Bilde, das wir uns von der Regerschen Vertonung dieses Gedichts nach dem Gesagten machen dürfen. In Op. 70, 11 (Gegen Abend) flirrt das Mondlicht schon im Texte sehr lebhaft (der Mond, das Licht der Küsse, das alles zauberisch macht; Sehnsucht nach der „Nacht mit ihren Gnaden"). Rhythmisch ist das Lied schwierig, da es hier die gewöhnliche Formel Triole gegen Achtel in der Begleitung ganz eigenartig abwandelt:



Regersche Mondtriolen kennzeichnen auch Op. 70, Nr. 17, sehr lebhafte Triolen und Sextolen durchfluten 75, 2, während 70, 16. 76, 47. 79c, 3 sich unserer bezüglichen Erwartung nicht fügen. —

Die Sternlieder, wie wir sie nennen mögen, bringen, abgesehen von 55, 12, auch die Dreiteilung der Einheit als eigentümlich erregendes Moment. Jedenfalls ist nach dem Angeführten unverkennbar das Bestreben Regers, dem Ausdruck des Gedichts möglichste Aktivität zu geben und ihn auf diese Weise zu steigern und zwar zu steigern ganz speziell durch jene Gestaltung der Begleitung. Deren Bedeutung bei Reger erhellt vollständig nun erst aus folgender Wahrnehmung: Neben der Betonung einzelner Textphrasen durch Wortdehnung oder Wortwiederholung ist ein ständiges Mittel der musikalischen Betonung bei Reger der Übergang der

Begleitung zu einer die Einheit in drei Teile zerlegenden Bewegung. Dies Mittel hat für die Begleitung dieselbe Bedeutung wie der chromatische Fortschritt für den Gesang. Man sehe hierauf die Lieder 55, 4 bei den Worten: „Atem des Lebens fliehe", 55, 9 bei den Worten: „Zur Seite ewig ihm die Sehnsucht", 55, 12 („brennender Schmerz dich traf"), 62, 6 ([„daß ich kaum zu atmen wage den] Duft so jungen Blutes usw.), 62, 8 („Zerreiße deine Nebel, laß deiner Sonne Strahl [auf meinen Leiden ruhen]), 62, 10 (Die Nixe), 62, 12 (Totensprache), 62, 13 (Ich schwebe, insbesondere die Stelle: „Mein schimmernd Aug, — indes mich füllen die seligsten der Melodien, — siehts Lieb vorüberziehen"), 66, 1 (Sehnsucht), 66, 2 (Freundliche Vision), 66, 3 (Aus der Ferne in der Nacht), 66, 7 (Worte: „Erleuchtung flehten, Erleuchtung tranken zusammen unsere Zwiegedanken"), 66, 9 (Mir ist ein Stern erglommen), 66, 11 (Mir ist als wäre seit immer schon), 68, 1 („Ein unerforschtes Nehmen, Geben"), 68, 4 (Engelwacht), die beiden Wiegenlieder ohne Opuszahl „Nun kommt die Nacht gegangen" und „Schließe mein Kind", ferner 70, 5, 7, 8, 9, 11; 75, 4 und 6, 13 und 17; 76, 22, 35 und 41; 79c, 1 und 3 und 97, 2 und 3. Es handelt sich in allen diesen Gesängen ganz zweifellos um einen grundsätzlich angewandten Kunstgriff. Es tritt ein musikalischer Typ für Erregungen auf, dessen Anpassung an den jeweiligen Charakter der Erregung (Freude, Leid, Traum usw. Tonlage, Modulation, Tempo, Dynamik, Verbindung mit einer andersgearteten Bewegung erzielen.

Derartigen Formeln für Gemütszustände begegnen wir auch sonst bei Reger. Friedhof und Todesstimmung wie das Leid der Einsamkeit drücken

leere Harmonien und hart aneinanderstehende leiterfremde Harmonien aus (z. B. 4, 5 und 12, 1 und 4; 43, 6; 48, 6; 62, 7 und 12), Scherz und heitere Laune, ebenso die glücklich vor sich hinsingende Liebe treten meist in ähnlichem rhythmischen Gewande auf. Es macht sich eine gewisse absichtliche Beschränkung im rhythmischen Material geltend, deren musikalisches Endergebnis allerdings befriedigt, und die jedenfalls Probleme stellt, deren Lösung unter allen Umständen aufmerksamen Interesses wert ist.[1])

IV.

Zur Einführung in Regers Lieder.

Ganz sicher ist es dieses Walten eines sehr bewußten Kunstwillens, das den Zugang zu den Liedern Regers für die meisten Liebhaber erschwert. Im Leben ist es ja leider ebenso, daß die Menschen, die uns nicht „gehen lassen", sondern uns kraft ihrer Persönlichkeit zu seelischer Anspannung zwingen, leicht einen unangenehmen Eindruck machen. Es erscheint ihr Werk und Wort gehoben, auch wo sie selbst einfach und natürlich, munter und unbefangen auftreten. Zur Einführung in Regers Lieder dienen deshalb, wenn man nicht historisch vorgeht, meines Ermessens am besten jene Lieder, in denen die Freude am heiteren künstlerischen Spiel lebhaft fühlbar ist, also z. B. Viola d'amour und Äolsharfe. Die gesangreiche Nachahmung einer Viola d'amour-Fantasie in der Begleitung in Op. 55 Nr. 11, der Op. 75 Nr. 11 un-

---

[1]) Daß ich hier nicht verblümt von rhythmischer Armut sprechen will, sei vorsichtshalber ausdrücklich hervorgehoben.

unterbrochen durchklingende harmonische Hauch der Äolsharfe sind Kunststückchen, die jeder gern mitausprobiert. Ebenso begegnet es allgemeinem Interesse, das wiederholte Auftreten einer Phrase in verschiedenen Liedern verschiedener Stimmung zu zeigen. Reger hat z. B. seinen Spaß an dieser Passage:

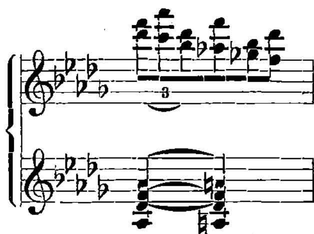


Sie spielt sich bequem, klingt angenehm und hat eine Bildung, deren Entstehung im Spiel ersichtlich ist.

Sie taucht nicht nur in dem einen Liede öfter auf, wir finden sie das Lied tragend wieder in Op. 70, 14 in ganz anderm Stimmungskreise,



sie klingt stark an in Op. 70, 17, wiederum in einer neuen Stimmung: war sie in Op. 62, Nr. 5 ein vergnügter Schnörkel, kennzeichnete sie in Op. 70, Nr. 14 die gelassene Glückseligkeit der liebessicheren Braut, so wirkt sie hier wie sehnsüchtiges Beben:

Op. 70, 17 

In Op. 75, 3 begegnen wir gelegentlich folgender Form der Umspielung eines Tonleiterausschnitts:



Weitere Beispiele finden sich in Op. 75, Nr. 8 (Takt 11) und 14 (hier sehr reizvoll durch Synkopierung der Unterstimme!), auch Nr. 15 und Op. 97, Nr. 2 dürfen in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Grundsätzliche Bedeutung kommt dem Motiv nicht zu, sein rein musikalischer Reiz hat seine Anwendung veranlaßt. Es finden sich nun eine große Reihe anderer Phrasen bei Reger, die er auch aus dieser Rücksicht häufig verwendet hat. Namentlich schleifende Fortschreitungen liebt er sehr. Weist man dann noch auf die Fülle klanglicher Reize hin, die ein jedes Lied enthält, Dinge, die nur ein ganz erlesener musikalischer Feinsinn zu schenken vermag, so führen alle solche Einzelheiten, die auf den ersten Blick belanglos erscheinen, zu dem zwingenden Eindruck, daß die musikalische Potenz Regers durchaus gesund ist. Diese Überzeugung erleichtert die Aufnahme der Eigentümlich-

keiten der Regerschen Musik, da nun doch jeder glauben muß, daß eine so starke musikalische Begabung nicht Absichten zuliebe die eigene Empfindung unterdrückt. Tatsächlich läßt Reger nicht einen Takt drucken, von dessen klanglicher Güte er nicht überzeugt ist. Darunter begreift Reger freilich keineswegs immer „schöne“ Klänge, obwohl er viel auf sie hält. Man darf nie vergessen, daß der einzelne Takt als Teil des Ganzen dessen Gesetz sich fügen muß, und daß ein Musiker, der gelegentlich sogar durchaus naturalistisch auftritt, in einem Sturm- oder Proletariergesang unmöglich auf weichen Wohlklang abzielen kann.

V.
Das Regerlied.

Wir können nunmehr zu einer Charakteristik des Regerliedes vorschreiten. Es ist in seiner vollen Ausprägung Ausdruck des Strebens, den Stimmungsgehalt des Gedichts restlos durch rhythmische, harmonische und modulatorische Reize musikalisch zu erschöpfen. Es verzichtet auf melodiösen Effekt und verbindet Klavier und Gesang zu einem unzertrennlichen Ganzen. Diese Gleichstellung der beiden Faktoren aber hat mit Wolfschen Zielen nichts gemein. Eine selbständig schildernde Bedeutung hat Regers Klavierpart nicht. Er ist ohne den Gesang nichts, trotz seiner Polyphonie, er will und ist in erster Linie nur der Ausdeuter der modulatorischen Bewegung, welche die Singstimme leitet. Diese beherrscht und trägt also doch das Lied, Regers ständige Bezeichnung: Lieder mit Begleitung ist also wohlberechtigt. Das Klavier hat daher auch kaum Gelegenheit zu selbständiger Äußerung in

Vor- und Nachspielen oder umfassenden Zwischenspielen. Moderne Knappheit der Aussprache kennzeichnet selbst den lyrischen Erguß.

Das Studium der Regerlieder hat mit dem Text zu beginnen, sie sind lediglich von der Gesangsstimme aus zu begreifen. Diese verlangt technisch (namentlich auch hinsichtlich der Atemtechnik) reifes Können, und die musikalische Wirkung der Lieder entfällt, wenn nicht Schönheit und Reinheit eines jeden Tones mit ausdrucksreichem wortdeutlichem Vortrag verbunden ist. Tempo und Dynamik der Lieder müssen sich so bestimmen, daß diesen Ansprüchen durchaus genügt wird.

Wenn nun wie bei jedem rechten Liede die Schwierigkeiten der Begleitung auf die Wiedergabe keinerlei Einfluß gewinnen dürfen, so fließt doch aus ihr das Licht, das die Kraft des Gesanges erst aufsprießen läßt. Der Sänger findet in der Begleitung mithin die rechte Stütze und erst die volle Möglichkeit der Freude über seine Aufgabe.

Und dann ist folgendes wichtig: Wirkung durch Einzelheiten ist nicht Zweck und Absicht dieser Gesänge. Sie wollen als Ganzes, durch Verknüpfung der Einzeleindrücke die künstlerische Erhebung des Sängers und Hörers hervorrufen. Wer sich an Takte, einzelne Harmonien, verblüffende Modulationen klammert, gewinnt die Seele der Regerlieder so wenig wie der eines andern Meisters. Diese Großzügigkeit, die kein Tempo verschleppt, keine Phrase verweichlicht, keine Steigerung, keinen Aufschrei, kein Lachen übertreibt, ist Grundbedingung für den Vortrag selbst der tändelnden Weisen und der Kinderlieder, sie allein vermag den Funken zu erzeugen, der die Flamme des Miterlebens anfacht. Darum „gefallen" die Lieder meist

nicht sogleich, ein- und zweimaliges oberflächliches Durchspielen bringt kaum eines nahe.

Alle ernste Kunst will erobert sein. Sie steht nicht wie Operettenmelodien an den Ecken der Gassen, feil für jeden. Fleiß und Aufmerksamkeit verlangt auch Regers Lied. Aber man glaube nicht, daß in ihm der technische Aufwand außer Verhältnis zu dem Ziele stehe. Je intimer man mit den Liedern vertraut wird, um so klarer empfindet man die Vollendung der Musik, die den Text völlig ausschöpft, und um so inniger wird man gewahr, daß die meisten Gesänge im Sinne echter Kunst leicht und heiter sind, Erhebungen dessen, der sie erfand, und Erhebungen dessen, der sie singt und hört.

Ohne Wagner und Liszt wären diese Lieder undenkbar. Als Kronzeugen gegen die Programmmusik kann man ihren Urheber weniger noch wie Schumann und Brahms aufrufen. Er sieht freilich nicht in jener den Gipfel aller musikalischen Entwicklung. Das mag insbesondere seine Abkehr von den Wegen Wolfs veranlaßt haben. Aber er ist auch kein Nachbeter von Schumann und Brahms. Wohl hat er vieles von ihnen aufgenommen. Seine Lieder jedoch sind ausgeprägte Stimmungsbilder, man möchte fast sagen sinfonischer Art. Die Stimme des Menschen ist in ihnen Instrument[1]) und diese Stimme umblühen andere Stimmen, sie nachahmend, ihr entgegenstrebend, oder selbständig, soweit dies in einem geschlossenen Ganzen möglich ist. Die

[1]) Man verstehe die Bemerkung nicht etwa in dem Sinne, daß die Anforderungen nicht ihrem natürlichen Charakter entsprächen! Gesagt sein soll nur, daß sie nicht andres im Lied führt als vielleicht die Violinen oder ein anderes melodiespielendes Instrument im Orchester.

Lieder sind fast alle durchkomponiert (Strophenlieder sind sehr selten), aber Motive aus dem Eingang tauchen bei dem Fortgang, namentlich bei Beginn neuer Strophen öfter auf, die Einheitlichkeit wird so wesentlich in der Weise einer orchestralen Durchführung gewonnen. Damit ist das Eigentümliche des Regerliedes bezeichnet und diese Eigentümlichkeit beweist zugleich, wie durchaus modern der „absolute" Musiker Reger mindestens in seinen Liedern ist.

VI.

Anhang.

Verzeichnis der Lieder Max Regers.

(Wo nichts weiter angegeben ist, mit Begleitung des Pianoforte.)

Aus dem Verlage von B. Schotts Söhne.

Op. 4. Sechs Lieder für eine mittlere Stimme.
Op. 8. Fünf Lieder für eine hohe Stimme.
Op. 12. Fünf Lieder für eine Singstimme.
Op. 15. Zehn Lieder für eine mittlere Stimme.

Aus dem Verlage von Jos. Aibl-München, G. m. b. H., zum Teil in die Universaledition aufgenommen.

Op. 19. Zwei geistliche Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel.
Op. 23. Vier Lieder für eine Singstimme.
Op. 31. Sechs Gedichte von Anna Ritter.
Op. 35. Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme.
Op. 37. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme.
Op. 43. Acht Lieder für eine Singstimme.
Op. 48. Sieben Lieder für mittlere Stimme.
Op. 51. Zwölf Lieder für eine Singstimme.
Op. 55. Fünfzehn Lieder für eine Singstimme.
Op. 62. Sechzehn Gesänge; davon sechs für hohe Stimme, die übrigen für mittlere Stimme.

Aus dem Verlage von Ed. Bote und G. Bock-Berlin.

Op. 66. Zwölf Lieder für eine mittlere Singstimme.
Op. 68. Sechs Gesänge für eine mittlere Singstimme.
Op. 70. Siebzehn Gesänge für eine hohe Singstimme.
Op. 75. Achtzehn Gesänge für eine hohe Singstimme.
Op. 76. Schlichte Weisen. Fünf Hefte.
Op. 97. Vier Lieder für eine Singstimme.

Ohne Opuszahl:

1. Geistliches Lied „Wohl denen" für mittlere Singstimme und Orgel.
2. Wiegenlied für mittlere Singstimme.
3. Wiegenlied: „Schließe mein Kind, schließe die Äuglein zu."

Aus dem Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann)-Langensalza.

Op. 79c. Drei Hefte, enthaltend Acht Lieder.

In die Volksausgabe Breitkopf & Härtel aufgenommen: Liebeslieder.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Über den

Begriff des Hässlichen in der Musik.

Ein Versuch.

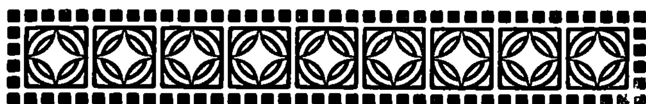
Von

Professor Dr. Wilibald Nagel.

Musikalisches Magazin, Heft 60.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1914



Dem Begriffe des Häßlichen sind viele Schriftsteller nahe getreten. Am weitläufigsten und eingehendsten hat sich *Karl Rosenkranz* in seiner geistvollen, freilich nicht überall leicht verständlichen und in manchen Punkten anfechtbaren Schrift „Ästhetik des Häßlichen“ (Königsberg 1853) mit dem Gegenstande beschäftigt. Neuerdings hat sich *Hubert H. Parry* im „Report of the 4th Congress J. M. S.“ (London 1911) zu der Frage geäußert. Leider in einer zum Teil recht oberflächlichen Weise. *Rosenkranz* hat zwar auch die Musik in den Kreis seiner Untersuchung einbezogen, doch ist das nur nebenbei geschehen, und außerdem fallen seine Auseinandersetzungen in eine Zeit, in der die Tonkunst noch nicht wie heute bewußt das Häßliche aufsuchte. So darf ich hoffen, daß die nachfolgenden Darlegungen um der Wichtigkeit des Gegenstandes willen einige Teilnahme finden werden. Nur das erbitte ich von meinen Lesern (als captatio benevolentiae, wenn man will): sie mögen sich von vornherein klar darüber sein, daß hier kein Berufs-Philosoph, sondern ein Musiker spricht.

In der Disponierung des Stoffes ergab sich ein (nicht überall innegehaltener) Anschluß an Rosenkranz' Werk von selbst. Die vorkommenden Zitate sind, wenn nichts anderes bemerkt ist, ihm entnommen.

* * *

I.

Wer die Geschichte der Tonkunst übersieht, wird die Beobachtung machen, daß das, was uns als Höhepunkte in ihr erscheint, von den jedesmaligen Zeitgenossen nicht immer in der gleichen Weise eingeschätzt wurde. Alte und neue Ausdrucksmittel stoßen in der Kunst der Vollender einer Epoche zusammen; jene werden leicht erkannt, diese, in welchen sich unter Umständen die Momente der Weiterbildung der Kunst anzeigen, werden in ihrer Bedeutung nicht gewürdigt und gerne als bizarr, als unkünstlerisch, als häßlich verschrien. Man braucht, um das zu erkennen, nur an *Beethoven* oder an *Wagner* zu denken. Gewiß ist es nicht richtig zu sagen, daß beide völlig unverstanden ihre Lebensbahnen durchmaßen. Aber sie sind auf eine Fülle von Widerständen gestoßen. Und zwar nur mit dem, was an ihrem künstlerischen Wirken neu erschien. Und heute? An Beethovens Kunst wagt auch in ihren gewagtesten, subjektivsten Erscheinungen kein Wort mehr nörgelnd zu rühren, Wagners Werk bietet, da den Hymnenschreibern die Tinte allmählich nahezu eingetrocknet ist, der ruhig wägenden Forschung dankbare Aufgaben, ohne daß die Welt ob solcher Profanierung außer Rand und Band geriete. „Man" hat eben andere Götzen gefunden, die der Anbetung würdig befunden sind. Aber man betet zu ihnen ohne gleichzeitig die einer andern Partei in wüster Weise zu beschimpfen, wie das in den Tagen der Hochflut des Wagner-Fanatismus hüben und drüben der Fall war. Das ist immerhin ein Gewinn, auch wenn die Erscheinung durchaus keinen rein ethischen Hintergrund hat, vielmehr sich vornehmlich aus einer leicht bemerkbaren Unsicherheit der ästhetischen Anschauungen herleiten dürfte.

Die ästhetische Wertbestimmung, die heute eine Erscheinung als häßlich verwirft, um sie morgen zu begreifen und übermorgen als schön auszurufen, hat demnach keinen Dauerwert. Heute verlacht jeder grüne Konservatoriumsjunge den alten *Spohr* wegen seiner Stellung zu Beethovens 9. Sinfonie, und *H. Bellermanns* Anschauung über die Instrumentalmusik wird als nahezu idiotisch empfunden. Da ist es vielleicht gefährlich, über die impressionistische Kunst der *Debussy*-Schule mit halb mitleidigem, halb lustigem Lächeln abzuurteilen? Doch wohl nicht so ganz, wie wir versuchen wollen, nachzuweisen. Aber ein anderes ist sicher: die Anhänger dieser modernsten aller Richtungen (vielleicht taucht, ehe diese Zeilen zum Drucke kommen, noch eine neuere auf!) sollten vorsichtig sein und nicht alles Heil von ihr erwarten: noch nie zuvor hat eine Kunstrichtung sich in gleicher Weise mit dem allgemeinen Kunstempfinden so in Widerspruch befunden, und es ist keineswegs als verbürgt anzusehen, daß das jetzt von der „kompakten Majorität“ als häßlich angesehene auch in der Zukunft eine Geltung als Normalausdrucksmittel und als etwas schönes erlangen müsse .....

Welche Maßstäbe stehen uns zur Bewertung künstlerischer Erscheinungen zu Gebote? Frühere Zeiten verwiesen auf die Grammatik, die Theorie. Allein, ist es auch nicht richtig zu sagen: „die Grammatik mit ihrem Regel-Kodex vergeht, die Kunst besteht“, so ist doch dies sicher: die Kunsttheorie lebt von der künstlerischen Praxis, diese entwickelt sich aus eigenen Gnaden, nach ihren eigenen Gesetzen; jene abstrahiert aus dieser Entwicklung Gesetze des künstlerischen Bildens, die solange in Geltung bleiben, bis sie ein junger Genius über den Haufen wirft.

Die die Musik nicht harmonisch, sondern sozusagen mathematisch empfindende Hucbald-Schule erfreute sich an Parallel-Gängen von Intervallen, die eine spätere Zeit als Barbarismen ansah und deshalb verbot. Die kirchliche Kunst früher Jahrhunderte wollte eine Zeitlang nichts von Terzen und Sexten wissen, bis ihr das harmonische Bewußtsein erwachte. Doch dann ließ sie wenigstens noch die Terzen aus den Schlußklängen ihrer Werke fort, was wiederum uns leer, nichtssagend und demnach häßlich deucht. Streng geschulten Ohren erschienen die harmonischen Kühnheiten des *Gesualdo*, Prencipe da Venosa, als übertriebene Exzentrizität, und in gleicher Weise werden sie die kühnen Vorhaltsversuche *Claudio Monteverdi's* eingeschätzt haben. Die übermäßige Quarte ward zum leibhaftigen Musikabbilde des Beherrschers der Hölle, und wenn auch der und jener Tonsetzer zuweilen solche infernalische Ware in seine Werke hineinschmuggelte, so blieb doch der „diabolus in musica" mit seinem Gefolge „unmusikalischer" Fratzen der Popanz, mit dem strenggläubige Lehrer ihre lerneifrigen Musikschüler zu schrecken liebten. Heute spotten wir über dergleichen Dinge. Sehen wir die Sache recht an, so müssen wir geradezu sagen: die Anschauungen haben sich umgekehrt; die Dissonanz ist das Normale geworden, die Konsonanz das seltene, fast nur noch sporadisch erscheinende. Wir betrachten eben nicht mehr das Ding an sich, wir messen es nach dem tieferen Sinne, den es hat oder doch haben kann, beurteilen den Zusammenhang, in dem es erscheint. Ein Beispiel: die Sekunde hatte vordem nur im „Durchgange" Geltung; die „Auflösung" mußte sogleich erfolgen. Heute wissen wir, daß der Sekunde eine

unvergleichlich starke Fähigkeit innewohnt, das Moment der Spannung auszudrücken. So verwendet sie *Wagner;* und besteht auch das Gesetz von der Notwendigkeit der Auflösung immer noch zu Rechte, so wird es doch nicht dem Buchstaben einer veralteten Theorie nach, sondern nach inneren Gesichtspunkten angewendet: die Auflösung erfolgt je nach dem Grade der Spannung früher oder später.

Es versteht sich ganz von selbst, daß in solcher Erkenntnis eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Kunst liegt: jeder, der sich für ein Genie hält (und wie viele junge Musiker werten sich geringer ein?), hält sich für berechtigt, alles, und sei es das tollste auszusprechen; er erkennt nur seine Individualität als Richter an. Diese häufig rein pathologische Erscheinung im Seelenleben des Musikers drückt sich, wie männiglich bekannt, nicht selten schon in der äußeren Erscheinung aus. Indessen sorgt die Zeit schon dafür, daß nicht alle Größenwahnsinns- und Pseudomystizismus-Blütenträume reifen ....

Und, um auf etwas oben schon flüchtig berührtes nochmals zurück zu kommen: man kann nicht unbedingt sagen, daß sich im Gegensatze zu vergangenen Zeiten heute der Künstler nicht mehr selbst durchsetze, sondern durch die Presse gemacht werde. Aber etwas daran ist sicherlich wahr: wer heute als ganzer Revoluzler auftritt, findet sicherlich von vornherein mehr Beachtung als einer, dem die Vergangenheit etwas ist, auf dem er in bewußter Weise weiterzubauen sich bestrebt. Wenn *Hugo Wolf* gegen *Brahms* die schärfste Oppositionsstellung einnahm, so bestimmten ihn dazu rein künstlerische Erwägungen. Derlei bewirkt die Stellungnahme der modernen Musikschriftsteller wenigstens

nicht immer. Für sie ist vielfach der Standpunkt maßgebend: der und der Künstler steht nicht auf „fortschrittlichem" Boden, folglich muß er bekämpft werden. Der und jener aber bringt Sachen, die zwar schlecht klingen; aber, wer weiß? vielleicht liegen hier Fermente eines Wachstums der Musik, die der heutige Geschmack noch nicht zu würdigen und zu begreifen vermag; folglich muß dieser Künstler unterstützt, oder darf doch nicht bekämpft werden, da wir, die Schreibenden, uns sonst blamieren könnten, wie unsere Vorfahren im Falle Wagner ....

Und was folgt aus allem dem? Wir sollten vorsichtig mit der Bezeichnung eines Werkes als eines „epochemachenden" sein, sollten aber auch Erscheinungen, die wir bizarr, gesucht, häßlich nennen, nicht kurzerhand abtun, sollten uns erinnern, daß nichts schwerer ist, als gegenüber Dingen aus der Gegenwart einen auch nur leidlich objektiven Standpunkt zu gewinnen. Denn die ganze Art unseres modernen Lebens, die Zuspitzung der sozialen Gegensätze, das Partei- und Pressewesen, der Verkehr, die Verwischung der nationalen Grenzen — alles dies und manches andere mehr fördert und begünstigt die Parteinahme. Und Partei nehmen heißt nun einmal, das Gegnerische in seinem innersten Kerne nicht recht begreifen. Nur der wird eine Erscheinung des Lebens als eine gewordene recht erfassen, wer historisch geschult ist. Aber damit hat ihre ästhetische Würdigung nichts zu tun. Es kann einem Beurteiler die Notwendigkeit der Entwicklung der Tonkunst bis zu den gewagtesten Erzeugnissen *Richard Straußens* völlig klar sein, und doch wird er tiefe, prinzipielle Gründe finden, sie von seinem eigenen ästhetischen Standpunkte aus abzulehnen.

Man braucht nur einen flüchtigen Blick in die Kulturgeschichte zu werfen, um den Satz bestätigt zu finden, daß aller Fortschritt bei seinem Beginne lebhaften Widerspruch erfahren hat. Pennyporto, Zonentarif, Versicherungswesen mögen für das soziale Gebiet als Beispiele dienen. Auf künstlerischem Gebiete ist es nicht anders, nur daß dort materielle Verluste befürchtet werden und hier die Einbuße an ideellen Gütern vorausgesetzt wird, sobald Neues, Unbekanntes, Unerprobtes auftaucht. Bei näherem Zusehen und dem nötigen Warten verschwinden dann aber oft alle jene Besorgnisse und das Neue wird zur wesentlichen Bereicherung unseres Lebens.

Mit diesen Ausführungen habe ich auf die Relativität der menschlichen Werturteile hingewiesen. Der Begriff des Kunsthäßlichen ist, wie schon gesagt, hiervon keineswegs ausgenommen. In der Musik wird etwas absolut häßliches nicht zu finden sein. Auch das ungeordnete Durcheinander von Tönen findet ja noch Liebhaber, wie unter anderm die bekannte Anekdote beweist, die von irgend einem exotischen Manne erzählt, daß ihm an einer Oper einzig und allein das Stimmen der Instrumente gefallen habe. Zwischen dem gebildeten und dem unkultivierten Geschmacke wird jederzeit ein gewaltiger Unterschied klaffen. Dieser muß selbstredend aus unseren Darlegungen vollständig ausscheiden.

Fragen wir nach dem Begriffe des Häßlichen, so können wir es allgemein nur als Gegenteil des Schönen bezeichnen. Das Häßliche ist das absichtlich oder unabsichtlich verneinte Schöne. Dieses selbst kann, wenn es sich potenziert und in seinem Ausdrucke übertrieben wird, unangenehme Emp-

findungen über das Kunstwerk, in dem es erscheint, wecken, Empfindungen, die wir in die Werturteile charakterlos, süßlich, unwahr, langweilig zu kleiden pflegen und aus denen letzten Endes auch die Empfindung des Häßlichen aufkeimen kann. Man erinnere sich der süßlichen, faden Malereien *Nathan. Sichels*: immer die gleiche, sinnlich schwüle Verschwommenheit der Gesichter. Oder der unwahren, sentimentalen Bilder *P. Thumanns* oder der endlosen Trompeter von Säckingen-Darstellungen, einer Kunstware für schwärmende Backfische, die gesundes Fühlen geradezu anwidern. So haben die Nachahmer *Mendelssohn-Bartholdys*, unentwegt im Fahrwasser ihres Vorbildes plätschernd und von Wohllaut und konventionellen Phrasen triefend, der Kunst des Meisters selbst unsagbar geschadet, so daß heute diese selbst vielfach als süßlich und monoton verschrien und oft nur noch um ihrer formalen Glätte willen anerkannt wird.

Die Frage, ob im Naturleben der Begriff des Häßlichen bestehe, soll uns hier nicht beschäftigen. Rosenkranz bejaht sie, indem er darauf hinweist. daß die Natur an sich reine Formen anstrebe und der Entwicklungsprozeß zu diesen in der Freiheit seines Ganges bald ein Übermaß, bald ein Unmaß erkennen lasse. Man muß die Frage auch wohl aus einem andern Gesichtspunkte heraus bejahen, aus dem nämlich, daß vom Naturleben der Zweckmäßigkeitsbegriff nicht zu trennen ist, dieser aber eine Rücksicht auf das Schöne oder Nicht-Schöne nicht zulasse.

Alles Gefühl und Bewußtsein der Freiheit verschönt, alle Unfreiheit verhäßlicht. Rosenkranz bezieht diesen Satz auf das Geistschöne und Geisthäßliche. Es gibt Bergbewohner der Alpenländer, die das volle Gefühl ihrer „Freiheit“ solange haben,

bis eine Lawine sie ihres Besitzes beraubt. Und diese Leute sind vielfach häßlich anzuschauen, von kleiner, gedrückter Gestalt, verschlossen in ihrem Wesen, scheu und unzugänglich, obwohl sie ein stark ausgeprägtes soziales Empfinden haben. Dies aus Zweckmäßigkeitsgründen: sie sind im Notfalle auf die Hilfe ihrer Nachbarn, diese auf die ihrige angewiesen. Das ist ohne jede Frage wahr, daß harte Fron, das Bewußtsein der Unfreiheit, die Erkenntnis, sich ihrer nie entwinden zu können, körperliche Schönheit wie geistige Regsamkeit und hohe Ziele wenigstens zu zerstören vermögen; anderseits heben diese eine sorgfältige Körperpflege, der Sport, die Sorgenlosigkeit. Die Parallelerscheinung: starres, um seiner selbst willen gepflegtes Formenwesen läßt der Möglichkeit freier Selbstbestimmung des Musikausdruckes, der bei dem Meister immer mit Formsinn verbunden ist, keinen Raum; solche Musik wird uns als trocken, nüchtern, formal, verknöchert, berechnet und unschön, also dem Kunstgeiste zuwiderlaufend erscheinen. Beispiele sind etwa *Marpurgs* und *Kirnbergers* Werke: die Form ist zum Endzwecke geworden, der belebende Hauch, der die Form als etwas selbstverständliches, sozusagen unbeabsichtigtes erscheinen läßt, der Geist, der die Seele hebt, erfrischt und erfreut, er fehlt. Geschichtlich betrachtet erklärt sich die Erscheinung der Kunst dieser Männer leicht genug: das Zeitalter des Rationalismus, der trockenen Verstandesmäßigkeit spricht hier in Tönen zu uns. Aber reine Vernunft und echter Kunstgeist sind zwei unvereinbare Gegensätze. Dies eine Beispiel möge hier für viele mögliche genügen.

Überall, wo die Tonkunst einem bestimmten Zwecke dient, sei es dem Kirchendienste, sei es

bloßer Unterhaltung, wird sie in der Wahl ihrer Mittel einer gewissen Beschränkung unterliegen. Wird diese Schranke überschritten, wie dies z. B. teilweise in der Vor-*Palestrina*schen Kirchenmusik der Fall war, so wird sie, mag sie absolut, d. h. technisch musikalisch betrachtet, noch so wertvoll und schön erscheinen, relativ, im Sinne der Kirche, unvollkommen, d. h. von einer gewissen Unzweckmäßigkeit nicht frei sein. Die Kirche selbst schaltete den Begriff des Unschönen aus, sie hatte keinen ästhetischen, nur den ethisch-religiösen Zweck im Auge und fragte dementsprechend, ob eine Musik kirchlich-objektiv sei, das Schriftwort hebe und nicht unterdrücke, oder ob ein Tonwerk durch vieles Figurenwerk, durch chromatische Gänge u. a. m. geeignet erscheine, im Sinne der Kirche unlautere, sinnliche Gedanken zu wecken. Alles dies erklärt die relativ geringe Bewegungsfreiheit der kirchlichen Kunst. Auch diese Anschauungen haben sich geändert, wie man weiß, was zu allerlei Kämpfen unter den katholischen Kirchenmusikern geführt hat.

Die frühe kirchliche Praxis der Tonkunst sah also von ästhetischen Begriffen völlig ab. Nur aus zwingenden praktischen Gründen lehnte sie die Volkskunst ab, um ihr im Laufe der Zeit, abermals aus praktischen Erwägungen, allerlei Zugeständnisse zu machen. Eine eigentliche ästhetische Wertung der Musik setzte erst ein, als diese anfing, künstlerischer Ausdruck menschlichen Empfindens in seinen mannigfachen Ausstrahlungen zu werden. Das geschah im höchsten Maße erst, nachdem die großen Formen vokaler Polyphonie festgestellt waren, im Zeitalter *Zarlino's*. Sofort vergrößerte sich die Zahl der Dissonanzen, und so wuchs auch die Möglichkeit, musikalisch häßliches zu schaffen, um ein bedeutendes.

Sobald die Oper ihr erstes Kindheitsstadium überwunden hatte, griff sie die neuen Mittel mit Begierde auf; *Monteverdi* wurde der Führer in der Richtung, die Naturwahrheit des Ausdruckes menschlicher Gefühle durch die Kunst erstrebte. Dann aber folgte, in der Periode der höchsten Herrschaft der neapolitanischen Oper, der Rückschlag: die da-capo-Arie ward gefunden; auf sie beschränkte sich nahezu das Interesse der dramatischen Tonsetzer. Nicht Naturwahrheit, Kehlfertigkeit der Sänger hieß jetzt die Losung, der sich die andere, die Forderung sinnlichen Wohllautes, einte. Das Resultat war (Ausnahmen sind vorhanden) Schönheit ohne Charakter und Geist. Als das zu *Glucks* Zeit in vollem Umfange erkannt wurde, hatte die Instrumentalmusik einen langgewundenen Weg zu ihrem gewaltigen Höhepunkte hinter sich. Aber *Gluck* und *Bach* waren verschieden geartete Geister: jener suchte die Ausdrucksformen des Dramatischen und fand sie, ohne sie ganz zu erfüllen, dieser, im Gegensatze zu Gluck mit ganz erstaunlicher Erfindungskraft begabt, bildete nicht wie dieser die Formen zu einfachen Gefäßen für einen dramatischen Inhalt um oder zurück, er schuf aus vielen erst angebahnten Formen dessen vollendetste Typen und schreckte in der Verwendung gewagter Ausdrucksmittel nicht vor den stärksten Härten zurück, vor Kühnheiten, die wir auch heute noch als solche zu empfinden vermögen. Kann Bach, der Mensch, obwohl er seinen Obrigkeiten nicht immer ganz „bequem" war, als Vertreter eines Normal-Untertanen des 18. Jahrhunderts gelten, so war Bach, der Künstler, frei von jedem Gefühle der Beschränkung, so daß wir nicht ungerne seiner Musik das Beiwort rücksichtslos geben, worunter wir Kakophonien,

Härten der Stimmverbindungen und die gefürchtete Ausnutzung der Singstimmen verstehen. *Beethoven* bietet in gewissem Sinne eine ähnliche Erscheinung; auch er erlaubte das, was die Vorschrift bis dahin verboten hatte und fand den Verbindungsweg zwischen seiner eigenen, aufs höchste Maß gebrachten Ausdruckskunst und der den Gipfel instrumentaler Polyphonie bezeichnenden Kunst des großen Thomaners.

Von der Musik beider Meister hat die Folgezeit gezehrt; sie hat nicht das aufgegriffen, was jene schon entwickelt vorfanden, vielmehr das, was sie neu schufen, und was zur Zeit seiner Entstehung der Hauptsache nach unverstanden war und vielfach als bizarr oder häßlich galt. Und so knüpfte die Moderne an *Wagner* an, der Instrumentalmusik Aufgaben zuweisend, die der Bayreuther der Oper vorbehalten wissen wollte: was an gewagtesten, vor dem Herbsten sich nicht scheuenden Harmonien zu finden war, die die Umwelt, von recht wenigen Zeitgenossen abgesehen, zuerst als abscheulich ablehnte, weil sie der Anweisung, alles dies aus der Psychologie des Dramas zu begreifen, noch nicht folgen konnte: das sollte nun auch in der reinen Instrumentalmusik eine Stelle finden und durch den jeweiligen künstlerischen Vorwurf und die Konsequenz seiner Behandlung erklärt werden. Eine schlimme Forderung schon deshalb, weil die beigegebenen Programme niemanden zum folgen zwingen können, schlimm auch darum, weil viele Programme einer musikalischen Behandlung widerstreben, und weil die Grenze zwischen Musik als Ausdruckskunst und Musik als Umsetzung von objektiv Geschautem in Töne sich nicht immer zu erkennen gibt.

Je mehr die Instrumentalmusik sich des Problems

bemächtigte, das ihr den höchsten Gehalt gab, je mehr sie zur Künderin des Seelenlebens des Menschen wurde, je mehr sie andererseits das Naturleben in seinen vielfachen Erscheinungsformen als ein tönend bewegtes Form- und Ausdrucksspiel nachahmen wollte, um so mehr mußte sie selbst problematisch werden, um so mehr mußte sich dementsprechend auch die Verwendung von Dissonanzen häufen. Einfache Verhältnisse gibt es für die moderne Kunst nicht mehr. Man mag das bedauern, kann es aber nicht mit Gewalt ändern, da jede echte Kunst Zeichen ihrer Zeit tragen muß, soll das Beiwort zu Recht bestehen. Heute lebt keiner mehr unbefangen in idyllischem Behagen abseits der übrigen Menschheit, keiner erträumt sich mehr ein Arkadien, in dem er als Schäfer weilen, glücklich sein und Flöte blasen kann. Wie das Lebensproblem immer verwickelter wurde, so auch die Kunst. Sie ist heute auf einem historisch klar erkennbaren, ästhetisch freilich für die Mehrzahl unbegreiflichen Standpunkte angelangt, auf dem sie im wesentlichen nur noch die Aufgabe verfolgt, die Klangcharakteristik zu fördern, sich aber, von Erscheinungen wie *Reger* und *Strauß*, den Antipoden, abgesehen, ganz und gar untüchtig erweist, für den gewollten großen Inhalt die entsprechende große und künstlerisch befriedigende Form zu finden.

Dies einseitige Kunstschaffen der Gegenwart hat selbstredend auch unser Vermögen, die Musik der Vergangenheit recht einzuschätzen, in bedenklicher Weise beeinflußt: legt Einer die modernen Instrumentationsprinzipien als Maßstab der Wertung *Bach*scher Instrumentation und ihrer stereotypen Art an, oder beurteilt er das *Haydn-Mozart*sche Orchester aus diesem Gesichtspunkte, so kommt er

leicht zu einer ablehnenden Stellungnahme. Er sollte freilich die „Mängel" nicht in den Schöpfungen jener Meister finden, sondern nur in seiner eigenen ungenügenden Kunsterziehung. Dem nicht historisch oder ästhetisch geschulten oder dem nicht mit einer natürlichen Anpassungsfähigkeit begabten Menschen ist es unendlich schwer, in die Lebenssphären der Vergangenheit einzudringen, aus denen allein deren Kunstschaffen letzten Endes zu begreifen ist. Zum Glück ist aber die Sehnsucht, dem Wirrsale des heutigen Lebens und dessen künstlerischem Ausdrucke zu entfliehen, bei einer großen Zahl der Menschen in reichstem Maße vorhanden. So darf die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß uns aus dieser Sehnsucht heraus auch neue Führer der Kunst geboren werden.

II.

Gehen wir nun auf den Begriff des Kunsthäßlichen selbst näher und im einzeln ein. Wo wir immer ins Reich der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen eintreten, können wir uns zum Bilde das Gegenbild, das uns ästhetisch in entgegengesetzter Weise berührt, denken. Demnach ist die Summe der Erscheinungsmöglichkeiten des Häßlichen so groß wie die der sinnlichen Erscheinungen überhaupt. Was die Natur an schönem und häßlichem mischt, erscheint uns meist als durch Zufall angeordnet. Die Naturwissenschaft kann Gesetze ableiten, den letzten Grund der Gesetze aber ebensowenig aufdecken wie die mit metaphysischen Vorstellungen operierende Theologie. Auch die empirische Wirklichkeit des Geistes mischt Schönes und Häßliches; „um daher das Schöne an und für sich zu genießen, muß der Geist es hervorbringen und zu einer eigentümlichen Welt für sich ab-

schließen. So entsteht die Kunst“, deren „wahrhafter Grund die Sehnsucht des Geistes nach dem reinen, unvermischten Schönen ist“. So war wenigstens die bisherige Anschauung. Die Gegenwart ist über sie hinausgewachsen. Wie sie meint, auf die Dauer. Aber die absichtliche Verletzung und Verneinung der Schönheitslinie wird sich weiter rächen, wie sie sich schon gerächt hat.

Das Häßliche, die Negation des Schönen, ist nicht etwa vorhanden, um diesem nur als Folie zu dienen. Jede Kunstäußerung ist auf Darstellung von Gegensätzen angewiesen: nur so kann sie ihre Absichten voll entfalten. Aber diese Gegensätze beschränken sich nicht auf die Begriffe schön und häßlich. Der erste Sonatensatz, um nur von der Musik zu sprechen, verwendet zwei gegensätzliche Themen, die Beethoven allgemein als von männlicher und weiblicher Art bezeichnet haben soll. Das eine wächst am andern, vereinigt sich mit, trennt sich von ihm, ringt mit ihm, bis es in seiner vollen Bedeutung erkennbar ist. Zweck der Kunst ist das Schöne; das sinnliche Element darf ihr nicht fehlen, da sie nur in ihm die Idee eines Werkes aussprechen kann. Diese Idee verlangt zur künstlerischen Wiedergabe völlige Freiheit aller Erscheinungen, verlangt Licht und Schatten, Spruch und Widerspruch, vorwärts stürmende und hemmende Elemente. Schillers Plan, eine Idylle zu schaffen, in der vollständige Bewegungslosigkeit, nur Licht ohne Schatten herrschen sollte, mußte scheitern. Der Held eines Dramas ohne Gegenspieler ist undenkbar. Es lassen sich also weder Natur noch Geist nach der ganzen Tiefe ihrer Erscheinung darstellen, wenn in der Darstellung nicht Satz und Gegensatz zu Worte kommen. Erst der

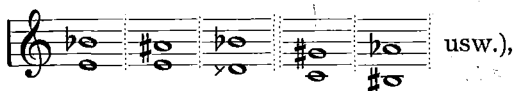
Mensch mit seinem Widerspruche erweckt höchsten Anteil, macht das Drama des Lebens und seiner Erscheinungen möglich. Der Widerspruch oder Gegensatz kann das Häßliche sein. Es ist ein nebengeordnetes Moment für die Kunst wie das Schöne das übergeordnete. Ein Kunstwerk, das sich aus lauter häßlichen Einzelheiten zusammensetzt, wäre ein Kuriosum; es könnte technisch selbstredend vortrefflich sein, würde aber unfehlbar lächerlich wirken. Will die Kunst das Häßliche verwerten, so muß sie es idealisieren, d. h. „nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen, die es durch seine Existenz verletzt, behandeln." Das will sagen: die Kunst muß das Häßliche nach seiner ästhetischen Bedeutung gestalten und verwenden. Sie erreicht dies durch Betonung des (relativ) Bedeutsamen und läßt das (für das Kunstwerk) Nebensächliche außer acht. Ganz so hat wohl Wagner die Gestalt Beckmessers auffassen wollen, sich aber freilich dabei mancher Übertreibung schuldig gemacht, so daß die Figur, wenigstens zum Teil, zur konstruierten Karrikatur wurde.

Aus dem früher gesagten ergibt sich, daß jede Kunst die Möglichkeit besitzt, Häßliches zu schaffen. Die nüchterne Zweckmäßigkeit der zu geschäftlichen Betrieben errichteten Riesenbauten der Gegenwart wirkt ebenso häßlich wie die Kinkerlitzchen- und Winkelwirtschaft aus den Anfängen der modernen Architektur, die die Wohnhäuser den individuellen Bedürfnissen der Bewohner anpassen wollte. In der Skulptur findet das Häßliche am schwersten Eingang: „das Beharren ihrer Form dringt zur Idealität." Anders in der Malerei, in der die Zahl der Pfuscher Legion ist. In der Musik wird durch die subjektive Innerlichkeit des Schaffenden die

erste Bedingung gegeben, Häßliches zu bilden. In ihrer abstrakten Form, als Ton und Rhythmus, unterliegt sie zwar physikalischen Gesetzen, und ihr Taktmaß wird durch die Arithmetik bestimmt; allein im Rhythmus offenbart sich auch das künstlerische Vermögen, oder auch völliges Unvermögen eines Komponisten, im künstlerischem Sinne schaffen zu können. Gleichwohl bestimmt der Rhythmus nicht den ganzen Wert einer Tondichtung. Offenbachsche Rhythmen sind nicht selten das Muster von Frivolität, und wenn dieser Eindruck durch Melodik und Harmonik keineswegs verwischt sondern noch verstärkt wird, so ist doch das Gesamtbild ein durchaus künstlerisches, mag die Sphäre des Ganzen auch noch so niedrig sein. Die Musik ist hier tönendes Leben geworden; Harmonik, Melos und Rhythmus sprechen die Idee des Tonwerkes aus. Erst durch das Zusammenwirken dieser drei Faktoren wird die Musik zur Kunst. Hier nun zu erkennen, was schön, was häßlich sei, ist meist recht schwer.

Davon ist ganz abzusehen, daß die Dissonanz a priori etwas Häßliches sei. Die empirische Theorie stellte früher gerne diesen geradezu stumpfsinnigen Satz auf. Indem die Dissonanz sich „auflöst", tritt sie in die innigste Nachbarschaft zur Konsonanz; das, was an sich nicht zu klanglicher Einheit zusammenströmen kann, verschmilzt zu einem einheitlichen Klange und löst eine einheitliche Klangvorstellung aus. Die Negation des Wohlklanges geht in Wohlklang über. Bestände die Negation, die Dissonanz, für sich allein, würde sie absolut häßlich sein. Das ist aber undenkbar. Das klangliche Bild der Dissonanz erscheint überall nur mit Rücksicht auf seine irgendwie erfolgende Auflösung.

Es ist demnach ganz falsch, anzunehmen, das Häßliche müsse unter allen Umständen Abscheu erregen. Ist die Dissonanz an sich häßlich (unsere temperierten Instrumente versagen für die Abstufung da selbstredend den Dienst:



usw.), so kann sie doch Wohlgefallen erregen, sobald sich ihre Stellung als relative Notwendigkeit erweist. Das gilt selbstredend nicht nur für die einzelne dissonierende Klang-Erscheinung. Man denke an Beckmesser-Walther, Mephisto-Faust, Jago, den Mohren u. a. m. Das Wohlgefallen am Häßlichen kann einem durchaus gesunden Zuge entspringen; aber es kann auch eine ganze Zeit von einer krankhaften Liebe zum Häßlichen befallen sein: „sie weidet sich an ihm als dem negativen Ideale ihrer Zustände." Die Geislerfahrten bieten eine solche Erscheinung. Kinodusel und Operettenliebe mögen für die Gegenwart als Beispiele gelten.

Mit dem Schönen als der sinnlichen Erscheinung der Harmonie natürlicher und geistiger Freiheit verbindet sich der Begriff der Form zu einer untrennbaren Einheit. Sobald demnach einem künstlerischen Werke Formlosigkeit zum Vorwurfe gemacht werden kann, haben wir eine erste Verneinung des Schönheitsbegriffes festzustellen. Aber ist das nicht vielleicht nur theoretisch der Fall? So häßlich Formlosigkeit im bürgerlichen Leben ist, für die Kunst ist der Begriff nicht ganz eindeutig festzustellen. Hier wird es auf die Relativität der jeweiligen Erscheinung ankommen. Ein begleitetes Rezitativ braucht keinerlei abgeschlossene Form zu haben und kann doch sowohl charakte-

ristisch ausgestaltet wie auch schön sein. Zudem schwankt der Begriff der Form wie im bürgerlichen Leben (man denke nur an die Stellung der Völker zur Duell-Frage), so in der Kunst. Die Praxis schafft eine Normalform, die geschichtliche Entwicklung weitet sie, zerstört sie am Ende gar. Aber Formlosigkeit kann als häßlich empfunden werden: wenn Schumann im Des dur-Finale seiner cis moll-Variationen ohne jeden zwingenden Grund den Mittelsatz später transponiert wiederholt und ihm nichts an Erweiterung hinzufügt, so ist das eine unschöne, weil innerlich nicht gerechtfertigte Formverletzung.

Was heißt Form? Nichts anderes als der organische Aufbau, das Abgeschlossensein, die innere Abrundung eines künstlerischen Gebildes. Darin ist einbegriffen die volle Ausnutzung der Themen, ihre dialektische Zergliederung, die durch diese notwendigerweise bedingte Erweiterung wiederholter Abschnitte u. a. m. Wo all das noch fehlt, sprechen wir von formaler Unabgeschlossenheit, vielleicht von Unreife. Aber, um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: Haydns und Mozarts Sonaten sind in formaler Beziehung so vollendet wie die Beethovens. Die thematischen Vorwürfe selbst widerstreben nur in den Sonaten jener der erweiterten Form der Werke dieses Meisters. Der künstlerische Gehalt wurde in seinen Schöpfungen ein anderer, weil die Zeit einen andern, vertiefteren, bedingte. Und diesem hatte sich die Form anzupassen.

Wollte jemand einen ersten Sonatensatz nach der sogenannten Durchführung schließen, so wäre das ein völliger Unsinn: die Entwicklung schwebte in der Luft, die musikalische Dialektik der Durchführung hätte ihr Feuer ohne jeden tieferen Sinn

verpufft, der Satz würde auch keine Begrenzung nach außen hin aufweisen, er wäre amorph und damit unschön. Oder, ein zweites: ein Tondichter entfaltet einen Gedanken, kleidet ihn in die seltsamsten Harmonien, löst ihn in reichstes figuratives Gewand auf und eilt, ohne den Schluß allmählich vorzubereiten und ohne ihn selbst auszugestalten, in plötzlicher Wendung dem Ende zu. Bei Reger ist das nicht selten der Fall. Oder aber, ein zweigliederiges (Vorder- und Nachsatz-) Thema wird nicht in der herkömmlichen Weise harmonisch geteilt (also abgesehen von der regelmäßigen Periodisierung), so daß in der Mitte etwa ein Trugschluß mit ganz entfernter Ausweichung erscheint, der Abschluß aber in der führenden Tonika steht: wir empfinden dann die harmonische Belastung des Abschlusses der ersten Hälfte als eine überflüssig schwere, die um so unangenehmer auf uns lastet, da als Interpunktionszeichen (sozusagen) beim Halbschlusse ein Komma oder Semikolon, beim Ganzschlusse der Punkt steht. In solchen Fällen können wir von Assymetrie, von Aufhebung der uns gewohnten Verhältnisse sprechen. Ästhetisch wirkt sie nicht oder doch noch nicht befriedigend. Es mag sein, daß die Zukunft hier anders urteilen wird.

Ist die „Regelmäßigkeit“ an sich schön? Es gibt kaum etwas langweiligeres und öderes als eine durch die Ebene führende Allee, auch wenn sie aus an sich herrlichen Bäumen besteht; sie mag sehr nützlich sein, da sie zwei Orte auf kurzem, schattenspendenden Wege verbindet, schön ist sie nicht. Ein Musiksatz, der Tonika mit Dominante und Tonika in der üblichen Periodisierung verbindet, ausschließlich „Wohlklänge“ verwendet und sich in schleppendem, gleichem Rhythmus bewegt, wird

schwerlich den Eindruck des Schönen, wohl den des Korrekten, Symmetrischen machen. Die beiden Beispiele stehen nicht auf der gleichen Stufe: in jenem wird das Verschiedene als eine abstrakte, sich wiederholende Einheit geordnet; in diesem geschieht das nur insofern, als der erste und zweite Halbsatz sich gleich, aber in umgekehrter Richtung verhalten. So ist die Mannigfaltigkeit des Ganzen hier zwar größer, der Gesamteindruck aber nichtsdestoweniger ein trostloser, öder, weil sich in ihm nur konventioneller, alltäglicher Sinn ausspricht. Das heißt, es verrät sich in solchen Bildungen die Neigung, das Verschiedene nach festen Regeln zu binden. Geschieht das, so wird nur der abstrakte Verstand (und das auch nur in bescheidenen Grenzen), nicht aber der künstlerische Sinn befriedigt. Symmetrie als ausschließliches künstlerisches Bildungsprinzip ist eine Unmöglichkeit. Es ist wohl nützlich, noch einen Augenblick bei dem Begriffe des Symmetrischen stehen zu bleiben. Manche Menschen sehen wohl in dem breiten Nachspiele zu Schumanns „Wohlauf noch getrunken" ein Beispiel desselben. Indessen ist doch zu sagen: die treibenden Grundmotive des Liedes sind so mannigfacher Art, der Fernblick, der sich in der Komposition eröffnet, so reich und so weit, daß auf die Worte und ihren konkreten Sinn noch einen in allgemeinen Zügen gehaltenen Nachklang folgen zu lassen künstlerisch-ästhetisch durchaus gerechtfertigt, ja geboten erscheint: die konkreten Bilder und Vorstellungen schwinden, ein allgemeiner Eindruck (der instrumentale Widerschein) tritt an ihre Stelle. Das Nachspiel als Präludium wäre in diesem Falle vom ästhetischen Standpunkte ein Unsinn, ergäbe eine törichte Asymmetrie: in dem Augenblicke erst,

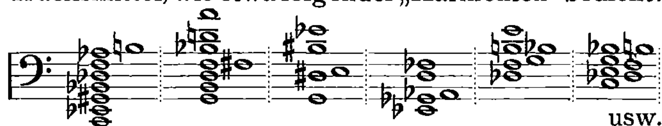
da der Abschiednehmende den Becher ergreift, lösen sich in ihm die verschiedenen Bilder aus, denen sein Lied Ausdruck verleiht. Jede Vorbereitung darauf wäre eine Abschwächung. Asymmetrie kann sich auch bei falschen Kontrastwirkungen einstellen. Beethovens, Schuberts, Brahms' Werke enthalten wunderbarste Beispiele glücklich empfundener gegensätzlicher Themen, die sich im Verlaufe ihrer dialektischen Zergliederung zu höherer Einheit zusammenfinden. Würde jemand ein Beethovensches Thema in der scharfen Zeichnung seiner Linien und der tonalen Bestimmtheit seiner Harmonik in eine Durchführung Debussy'scher Herkunft verstricken, so ergäbe das unkünstlerische, falsche Gegensätze. Bei Berlioz fehlt dergleichen nicht ganz, und man empfindet in solchen Fällen gewöhnlich den Ausdruck des Einfachen bei ihm als etwas gesuchtes. Auch in den Werken Wagners aus der „Tannhäuser-" und „Lohengrin"-Zeit begegnen wir ähnlichem: stylistisch klafft etwa zwischen dem Beginne des 2. Aktes des „Lohengrin" und dem Brautchor ein breiter Spalt.

Aber hier wird die Asymmetrie weniger störend empfunden als dort, wo die falschen Gegensätze in engste Nachbarschaft treten.

Was die Einheit der Form vermissen läßt, also im höchsten ästhetischen Sinne unschön erscheint, braucht deshalb noch nicht reizlos zu sein. Im Gegenteil: hier wird uns, ist nur die künstlerische Absicht ernst, das Problematische in hohem Maße beschäftigen können. Ist Kants Bestimmung stichhaltig, derzufolge das schön ist, was ohne Interesse allgemein gefällt, so muß auch der Gegensatz zu Recht bestehen und häßlich das genannt werden, was, tendenziös gerichtet, mißfällt. Das heißt: jede

tendenzlose Kunst, die allgemein gefällt, ist schön, einer außerhalb des Kunstzweckes selbst liegenden Schöpfung gebührt das Beiwort nicht. Höchstens, daß wir diese fesselnd, interessant nennen. Aber wir würden, wie gesagt, eine Vereinigung Beethoven-Debussy ebensowenig so nennen dürfen wie den (freilich von vornherein unmöglichen) Versuch eines Tierzüchters, ein Känguruh sich mit einem Gorilla paaren zu lassen, um daraus eine Sensation zu züchten. Äußerliche Vereinigung wäre, ich weiß nicht, ob auch in letzterem Falle, leicht möglich.

Beethoven und Debussy stehen in keiner inneren Harmonie zueinander. Das Fehlen innerer Berührungspunkte ist eines der Kennzeichen modernster Musik, die alles an sich „uninteressante", Einfachheit, faßbare Melodik, durchsichtige Harmoniefolgen, Leichtigkeit der Form aufgab, um sich im wesentlichen in das an sich interessante, klangspekulative Experimente und verwickelte psychologische Probleme zu vertiefen. So kam es, daß diese moderne Kunst notwendigerweise in erster Linie sich an den Verstand der Hörer wenden mußte, und das Gefühl erst in zweiter Linie beschäftigt. Diese Ausführungen werden Widerspruch finden; selbstredend, weil ja die Kunst jetzt erst ganz Ausdruckskunst geworden sein will. Allein keine Rede wird mich davon überzeugen, daß einem denkenden Musiker eine Kunst, die sich Ausdrucksmittel, wie etwa folgender „Harmonien" bedient:



(wobei die Tonzusammenstellungen nicht als durch Bindungen entstandene Durchgänge zu denken sind)

nicht zuerst den Verstand beschäftigen müsse; und das nicht etwa nur im Sinne eines Lese-Exempels. Diese Kunst zwingt uns, will uns gerade dazu zwingen, zu fragen: was mag der Komponist sich bei derartigen Stellen „gedacht" haben?

Die harmonischen Beziehungen haben einen Grad der Verworrenheit erreicht, der dem normalen Ohre des Musikers kaum mehr zu folgen gestattet. Eine geschichtliche Darlegung der Entwicklung dieser Verhältnisse ist hier nicht statthaft. Aber soviel darf gesagt werden: die Verknüpfung quint- und terzverwandter Tonarten genügt seit langem den Komponisten nicht mehr; wie dies wird die Verwendung der Mollparallele als Ziel einer Modulationsrichtung zum Halbschlusse hin als Gemeinplatz empfunden. Gewiß, schon in der großen Wiener Zeit waren diese Ausdrucksmittel nicht mehr ganz neu. Aber sie waren nicht Endzweck, wie das heutige Umhertollen im tonalen Irrgarten, bei dem oft nur der Zufall einen Ausweg schafft. Wie diese Entwicklungsbahn durch die Romantik und ihre durch Weltfremdheit bedingte Klangfreudigkeit zu der heutigen Klangwütigkeit geführt hat, liegt klar zutage. Man vermeide die Berufung auf Liszt, denn bei diesem genialen, wenngleich nicht ohne weiteres zu verstehenden Harmoniker ist der Zusammenhang der Klänge immer noch festzustellen. Bei Debussy dürfte das schwer fallen, bei andern noch viel mehr. Auch hat Liszt wohl die Symmetrie gewohnter sekundärer Erscheinungen preisgegeben und die Starrheit der Form vielfach der poetischen Idee geopfert. Aber er ist logisch geblieben in allem, was er sagte.

Das Ideal der Impressionisten und Asymmetriker der Form ist die Kakophonie an sich, der bewußte

Übelklang, der vom bloßen Geräusche nicht mehr weit entfernt ist. Damit geht die Vortäuschung einer poetischen Idee Hand in Hand, die auszuführen ihre Kunst nicht imstande ist, weil sie weder thematisch faßbare Gedanken noch irgend einen Zusammenhang aufweist. So zeigt sich hier eine vollendete Unharmonie, die zum Prinzipe erhobene Häßlichkeit. Lauter Kontraste bilden den „Inhalt", aber nicht Kontraste, die innerlich motiviert sind, sich aufbauen und lösen. Sie erscheinen fast ausschließlich um ihrer selbst willen, nicht so, daß aus tonalen Zusammenstößen die Einheit oder doch wenigstens eine Möglichkeit der Vereinheitlichung erwüchse. Diese Kontraste sind nicht lebendige Momente eines organisch aufgebauten Ganzen, stehen nicht in Wechselwirkung zu Schönem. Wäre diese „Kunst" nicht Ausdruck perversen Empfindens, man müßte sie kindisch heißen. Dergleichen Werke zu schreiben erfordert nichts außer elementaren Kenntnissen. Debussy selbst bietet wohl noch manchen geistreichen Zug; aber seine „Schule" zeigt nur einen widerwärtigen Bluff nach dem andern. Der spätere Kulturhistoriker wird z. B. die verwandten Eigentümlichkeiten in der Mode-Malerei von heute festzustellen haben und ihren Gründen nachgehen. Unter diesen ist sicherlich weniger der, um jeden Preis etwas Neues zu schaffen, als der andere obenan zu stellen: die Unfähigkeit künstlerisch zu empfinden und künstlerisch zu gestalten. Selbstredend spielt auch der Zeitgeist, der heute so unkünstlerisch wie nur möglich ist, mit hinein. Doch dies Thema wollen wir hier fallen lassen.

Kehren wir zum Begriffe des Korrekten zurück. Er wird definiert als objektive Erfüllung der

Gesetzmäßigkeit, d. h. auf die Kunst angewendet: ein korrektes Kunstwerk soll seiner ästhetischen Erscheinung nach ein normales Bild bieten. Fehlt diesem etwas, oder ist ihm etwas hinzugefügt, so sprechen wir von Inkorrektheit. Wer schafft die Norm? Allerdings der Künstler. Also kann er sie auch dehnen, unter Umständen zerbrechen? Ohne jede Frage. Sobald Form und Inhalt eines geworden sind, verlangt der nie rastende Kunstgeist für den neuen Gehalt die neue Form, die ihm nur langsam, Schritt für Schritt entgegenwächst. Aber die heutige impressionische Kunst stellt sich absichtlich außer Zusammenhang mit dem historisch gewordenen, sie verneint die Form an sich, verwirft die Notwendigkeit, plastische Motive zu erfinden, sie wühlt im häßlichsten Klangunwesen als Endzweck, obwohl sie, wie gesagt, eine poetische Idee vorschützt. Diese stammt bezeichnenderweise meist aus irgend welchen trüben, dunkeln Regionen oder Vorstellungen: nichts ist aber leichter, als den Eindruck des Geheimnisvollen durch Musik zu erzielen. Sicherlich ist das Schwelgen in derlei Klängen, wie sie oben angeführt wurden, nichts normales. Alles ist außerdem Konstruktion. Und noch dazu ungeschickte. Stellt Debussy Quintenparallelen mit allerlei dissonierendem Beiwerke zusammen, und ergibt das Ganze keinen andern Sinn als den einer beabsichtigten Verletzung des normalen Kunstempfindens, so heißt das nichts weiter als das Unkünstlerische zum Prinzipe des Kunstschaffens erheben zu wollen. Das Resultat ist selbstredend eine Fratze.

Bloße Korrektheit macht niemals das Kunstwerk aus. Es kann einer eine korrekte Sonate schreiben und doch wird, fehlt ihr die Seele, Alles fehlen. Kunstschaffen und Konstruieren sind eben

zwei verschiedene Dinge. Das bloße Akademikertum bringt es in der Hauptsache nur zu korrekten Arbeiten. Daraus auf die Unnötigkeit der Akademien schließen zu wollen, wäre verkehrt. Kein Orchester besteht aus lauter ersten Geigern und die Welt bedarf der Lehrer, die die Kunstwerke dem Publikum vermitteln, dies an der Hand der Regeln zur Aufnahme der Kunstwerke erziehen. Das Korrekte an sich ist natürlicherweise nicht häßlich. Aber das Schöne hört auf, schön zu sein, wenn es bloß korrekt ist. Das Inkorrekte in Beethovens Kunst barg Fortschrittskeime in sich. Aber es war nur ein Teil seiner ganzen künstlerischen Erscheinung. Beethoven als Künstler bedeutet eine gewaltige Summe von Einzelerscheinungen, die harmonisch zueinander stimmen, lauter positive Werte darstellen. Die Debussy-Schule lebt von der Negation aller positiven Kunstwerte. Was als Sondererscheinung wie ein Witz belacht werden könnte, wird, sobald es sich in endloser Reihe wiederholt, langweilig und öde. Prinzipienreiterei ist eine dumme Sache; dümmer ist die Erhebung der Prinzipienlosigkeit zum ausschlaggebenden Faktor des Kunstschaffens. Diese Prinziplosigkeit zeigt sich auf ihrer ganzen Höhe in der Art, wie die Moderne die Tonarten durcheinander würfelt. Sie will ihr psychologisches Vermögen auf diese Art betätigen. Allein es ist eine eigentümliche Sache um die Psychologie des Klanges. Repräsentiert jede Tonart einen bestimmten Gefühlskreis als die Grundfarbe, in der sich das Fühlen äußern kann, so heißt das Durchtorkeln aller dieser Kreise nichts weiter, als Farbenklex neben Farbenklex setzen. Von Psychologie ist dabei keine Rede. Das ganze ist eine rein pathologische Erscheinung. Ohne

Freiheit kann kein echtes künstlerisches Schaffen bestehen; hier aber kann nicht von Freiheit, nur von Zügellosigkeit die Rede sein. Die Schöpfer dieser Art von „Kunstwerken“ sind Sklaven, Sklaven falscher Voraussetzungen und Vorstellungen, Sklaven auch der ganz und gar konventionellen kunstjüngerischen Anschauung, als ob das Befolgen von Regeln an sich schon den Tod der Individualität bedeute. Die Modernsten, die die „Regeln“ über Bord geworfen haben, schnüren sich selbst in spanische Stiefel, indem sie bei jedem Schritte darauf achten, keine Regel zu beachten und allen Schein des Herkömmlichen zu vermeiden. Das Resultat ist Unnatur, Verzerrung, Mache, Häßlichkeit.

In der Kunst sind Anachronismen unvermeidlich. Man versteht darunter das Zuerteilen von Stil-Eigentümlichkeiten einer Epoche an einen andern Zeitraum, der diese Eigentümlichkeiten in seiner eigenen Ausdrucksweise nicht kennt. Die alten Maler taten das in ganz naiver Weise, indem sie Christus und die Heiligen z. B. in niederländische Umgebung versetzten. So ging auch die älteste deutsche Dichtung vor; etwa um den Stammesgenossen das Verhältnis Christi zu seinen Jüngern mundgerecht zu machen, wurde er zum Könige, die Jünger zu Lehensleuten gemacht. Derartige Anachronismen werden nicht störend empfunden, wenn die allgemeine Psychologie des Ausdruckes einwandfrei ist, oder der innerste Kern eines historischen Vorganges klar erfaßt ist. Die französische Heroënoper, die in antikem Gewande den Sonnenkönig feierte, war ebenso unmöglich, wie es die Ebersschen Ägypter gewesen sind. In der Musik leben viele Künstler vom Archäisieren. Auf alle Fälle mehr, als auf andern Gebieten. Diese Er-

scheinung mag zum Teil mit der besonderen und nicht ganz einwandfreien Art der musiktheoretischen Schulung und der im ganzen noch recht mangelhaften allgemeinen Bildung der Musiker zusammenhängen. Über den ersten Punkt hat sich Joh. Schreyer in seiner Schrift „Von Bach bis Wagner“ (Dresden 1903) in treffender Weise ausgesprochen. Schreyer betont, wie der junge Kompositionsschüler gezwungen werde, in einer Sprache zu denken, die nicht als Organ seines Gefühlslebens dienen könne (dem Chorale) und verweist darauf, wie immer wieder der Unterricht vom Gesange als der Grundlage der Musik ausgehe, anstatt der geschichtlichen Entwicklung Rechnung zu tragen (die doch nun einmal die instrumentale Kunst in den Vordergrund gerückt hat) und die Gesetze modernen Kunstschaffens aus der Vokal- und Instrumentalmusik auch der Gegenwart abzuleiten. Wo in aller Welt kann ein größerer Widerspruch klaffen als der zwischen Cherubini's, Bellermann's, Dehn's Kontrapunkt-Lehren (um nur diese zu nennen) und der Ausdruckswelt der Kunst, wie sie sich seit Beethovens Tode entwickelt hat? Das also mag ein Grund der angeführten Erscheinung sein. Einen andern sehe ich, um die berührte Frage der allgemeinen Bildung beiseite zu lassen, in der Kompositionswütigkeit mancher Lehrer: mit einem wenigen an Formgefühl und Harmoniebewußtsein mittleren Grades, mit einigen Floskeln und viel Geschäftssinn läßt sich immerhin „komponieren“ und Geld verdienen. Wie „ein bischen Französisch so wunderschön klingt“, so sieht es auch hübsch aus, wenn einer in irgend einer bunten Maskerade kommt und sich in Mozartschen Allüren bewegt oder als Spanier auftritt, einen Czardas tanzt oder in pseudo-polnischer

Sentimentalität weltschmerzelt. Solche Kunst zeigt im günstigsten Falle Anempfindungsvermögen. Aber sie ist innerlich verlogen und bleibt immer in ihrem Ausdrucksvermögen hinter der der Vorbilder, die die eigene Sprache sprechen, zurück. Selbstredend wird man hier nur von einer gewissen moralischen Häßlichkeit der Komponisten sprechen dürfen, denn die Werke selbst sind ja „schön“! Wie schön sogar auf den Titelbildern! Ganz etwas anders ist die Weise, zu archäisieren, wie sie die moderne Musik übt, die, um ihr Ausdrucksgebiet zu erweitern, auf die diatonische Harmonisierungsart früherer Jahrhunderte zurück greift. Hier bietet sich die Möglichkeit, große Kontrastwirkungen anzubringen, die ein lebendiges Element bedeuten können. Das ist z. B. bei Brahms der Fall. Das musikalische Drama kann mit archaistischen Versuchen nicht viel anfangen. Will ein Komponist eine Oper schreiben, deren Stoff aus dem französischen Leben des 14. Jahrhunderts stammt, so wird er nur wenn er ein Narr ist, sich die Ausdrucksweise des Adam de la Hale anquälen. Im Drama kommt es darauf an, den rein menschlichen Gehalt, der für alle Zeiten gleiche Geltung hat, in den Mittelpunkt zu stellen, ihn aus der Gegenwart heraus zum Verständnisse zu bringen. Das versuchte Wagner mit Erfolg.

Der Begriff des Fantastischen mag hier als am passendsten Orte angeschlossen sein. Als Moment der Kunst wirkt er als ein in der Idee mögliches und demnach auch überzeugendes auf uns ein. Was uns Berlioz, Mendelssohn, Weber, Marschner, was Shakespeare, was die bildende Kunst der Alten in Sphinxen, Greifen und Centauern an fantastischen Bildungen geschaffen, hat nichts

mit Wirklichkeit zu tun. Und doch lebt in uns die Wolfsschlucht — die Sommernachtstraum-Musik, doch empfinden wir das Elfenreich der Fee Mab als wahr, überzeugt uns Wagners „Waldweben“ von seiner Naturtreue. Die Natur selbst, so vernunftgemäß sich alle ihre Erscheinungen ordnen, entbehrt des fantastischen Elementes nicht, und im Leben der Menschen spielt es eine große Rolle. Die Grenze für das Fantastische in der Kunst liegt also darin, daß ihre Produkte uns in der Vorstellung, also ideell, wahr berühren. Das ist, um noch einige weitere Beispiele anzuführen, der Fall mit Böcklins Einhorn (dem Schweigen im Walde) seinen Meeresgestalten im Spiele der Wellen, seinem die Pest verkörpernden letzten Torso. Nur dem Philister kommt da der Gedanke, die Frage nach der Realität solcher fantastischen Gebilde zu stellen. Trotz der Vieldeutigkeit der Musiksprache sind auch die Grenzen für das Fantastische in der Musik nicht schwer zu bestimmen: einmal müssen — die Hauptsache — die Bewegungsformen den Schein der ideellen Wahrheit erwecken; dann aber muß zwischen dramatischer und reiner Musik strenge geschieden werden. Dramatisch-musikalisch lassen sich Riesen und Zwerge vortrefflich zeichnen, wie Fafner, Fasolt und die Nibelungen beweisen. Aber das ungeschlachte, täppische Wesen jener, die boshaft schleichende Art dieser würden, in absoluter Musik erscheinend, einen überaus widerwärtigen Eindruck machen. Hier könnte uns die ideelle Wahrheit nicht wie dort eingehen, wo wir gleichzeitig sehen und erklärende Worte hören. Mendelssohn stellt Elfen und Rüpel nebeneinander, zeichnet aber diese nur harmlos tappig und polternd und durchaus nicht unschön. Er erhebt also die ganze Fiktion in eine

rein künstlerische Sphäre. Die moderne Instrumentalmusik in ihrem gesteigerten Bedürfnisse nach Realität der Erscheinungsformen wird da, wo der Begriff des Häßlichen von dem nachzuahmenden Objekte selbst unzertrennlich ist, versagen. Sie wird z. B. niemals durch einen durchgeführten jambischen Rhythmus die Vorstellung eines Hinkenden hervorrufen können, was die dramatische Musik gar wohl vermag.

Nur dann verdient eine Schöpfung den Namen eines Kunstwerkes, wenn sie Stil besitzt, d. h., wenn die Notwendigkeit ihrer besonderen Gestaltung sich nach inneren Gesetzen regelt. Aber diese Gesetze müssen selbstverständlich aus dem Kunstwerke selbst erwachsen. Jede Verletzung der Einheit des Stiles ist im höheren Sinne häßlich. Darin liegt eine Kritik der Programm-Musik. A priori steht eine Sonate als Kunstform höher als ein programmatisches Werk, selbst als ein solches, dessen Objekt der musikalischen Behandlung entgegenkommt und nicht widerstrebt: Das schließt selbstredend nicht aus, daß die Sonate selbst um vieles schwächer und kunstloser sein kann als das programmatische Stück. Aber zu dessen Ausgestaltung sind eben nicht immer musikalische Gesetze in erster Linie herangezogen worden. In der Praxis regelt sich die Frage freilich oft anders wie in der abstrakten theoretischen Behandlung.

Sobald innerhalb eines Werkes Wechsel der Stilarten in beabsichtigter Weise erfolgt, ergibt sich eine komische Wirkung. So in Siegfried Ochs' Variationen über: „S' kommt ein Vogerl geflogen". Oder wunderbar fein in Bachs Goldberg-Variationen gegen den Schluß hin. Oder in Beethovens Variationenreihe der E dur-Sonate Op. 109, in deren ge-

heimnisvolles Weben auf einmal derbe Tritte wie von Holzschuhen hinein tappen. Hier kann selbstverständlich von Häßlichkeit durch Verletzung der stilistischen Einheit nicht die Rede sein, denn die Umbildungsmöglichkeiten des Themas liegen ja in diesem selbst, sind Objekt der formalen Behandlung.

Von der Einförmigkeit des Rhythmus, die häßlich wirkt, ist ein weiteres Wort zu sagen. Schumanns Musik ruft an einigen Stellen einen etüdenhaft trockenen Eindruck hervor, wenn sie sich mit einem einzigen Motive begnügt. Denselben Eindruck wecken viele Werke der russischen Musik, die gleichfalls oft von einem und demselben Rhythmus nicht loskommen können.

Jedoch ist nicht alles Monotone zugleich häßlich. Die Heide, die Steppe haben einen eigenen Reiz, den freilich nicht jeder gleich stark empfindet. Aber wo ist das nicht der Fall? Die Schönheit einer Landschaft und eines Kunstwerkes richtet sich immer auch nach dem, was wir selbst zu der Bewertung mitbringen. Die Einförmigkeit der Grunewald-Landschaft hat in Leistikows Gemälden einen seltsam ergreifenden Ausdruck gefunden. Der Musiker, der ein solches Bild in Töne umsetzen wollte, würde Schiffbruch leiden. Richard Strauß hat in seiner Jugend ähnliches versucht in einem „Heidebild“ überschriebenen Klavierstücke. Das Einzelne ist scharf und plastisch, das Ganze trostlos und dürftig. In der Musik kann Monotonie höchstens als vorübergehender Gegensatz der Stimmung nach gewaltigen Ausbrüchen seelischer Erschütterungen oder groß angelegter Schilderungen künstlerisch beruhigend wirken. Beethovens Sinfonien kennen gelegentlich solche rhythmisch-einförmigen Stellen, die den Hörer im tiefsten Innern packen.

Eine kurze Bemerkung über den im 19. Jahrhundert aufgekommenen nationalen Stil in der Musik darf in diesem Zusammenhange nicht fehlen. Jedermann kennt die völkischen Idiotismen, die vielleicht in der Kunst Griegs am aufdringlichsten erscheinen. Als sie zuerst auftraten, reizten sie durch die Frische ihres Tones. Sobald sie aber durch ewige Wiederholung das Tendenziöse ihres Erscheinens erkennen ließen, begannen wir sie als störend zu empfinden. Und dies Gefühl wurde um so stärker, als die Kunstformen, in denen sie den Hauptinhalt bildeten, nicht immer einwandfrei oder fesselnd waren. Wer diese Kunstprodukte in ihren extremen Auswüchsen kennen gelernt hat, wird die Wahrheit von Rosenkranz' Worten bestätigt finden: „In dem Nationalstil können sich Formen entwickeln, welche zwar der Eigentümlichkeit der Nation entsprechen (wir können hinzusetzen: oder ihres Landes Natur widerspiegeln), jedoch zugleich so sehr mit der unvermeidlichen, besondern Beschränktheit ihres Selbstgefühles verwachsen sind, daß sie mit den absoluten Forderungen des Ideales nicht übereinstimmen und, einmal zur Gewohnheit, zum allgemeinen Vorurteil geworden, ihre Kunst auf einem unvollkommenen Standpunkt festhalten." Daraus entsteht der Begriff der habituellen Normen, an dem solche Völker die allgemeine Kunstentwicklung zu messen — und zu verurteilen pflegen. Das tuen mit Vorliebe die Russen, die neuerdings die deutsche Kunst verwerfen, weil sie nicht fortschrittlich sei .... Trotzdem bleibt es dabei, daß der Ausdruck des Individuell-Typischen in der Kunst eines Volkes etwas problematisches an sich hat, das an sich, als Einzelerscheinung, nicht häßlich zu sein braucht, sicherlich fesselnd ist und auch

schön sein kann, in beabsichtigter Häufung aber fragwürdig und reizlos erscheint.

Alle Künste haben das Schöne innerhalb ihrer besonderen Umgrenzung darzustellen. Diese haben sie gegeneinander zu wahren, d. h. sie dürfen sich nicht in ungebührlicher, unkünstlerischer Weise untereinander vermischen. Wir haben davon schon aus den ersten Zeiten der Romantik erbauliche Proben erlebt. Anders steht es um die Vermischung der Künste in der Oper oder, was dasselbe ist, im Musikdrama. Gewiß beweist die Oper, daß die Künste geselliger Natur sind: sie dienen alle dem einen Zwecke, dem Drama. Aber es ist und bleibt ein Unsinn, den verschiedenen Grad dieser Mitwirkung nicht zu erkennen. Doch davon soll hier nicht gesprochen werden. Gehen die einzelnen Künste darauf aus, ihre Ziele außerhalb ihrer eigenen Ausdruckssphäre zu suchen, wie das die Musik tut, wenn sie philosophieren will, so begeht sie Torheiten, die lächerlich und in ihrer Anmaßung häßlich sind. Die Verfechter der extremsten Programmkunst haben ganz vergessen oder wissen nicht, daß jede Kunst ihre eigentliche Stärke nur innerhalb ihrer qualitativen Bestimmtheit beweisen kann. Neben der Programm-Musik wäre hier auf die im ganzen widerwärtige Erscheinung des neuen deutschen sogenannten Liedes zu verweisen. Hier überwiegt ein nebensächlicher Faktor, die Begleitung; er ist nebensächlich dem Begriffe des Liedes nach, in dem die den Sinn gebenden, tonal eingekleideten Worte gut deklamiert voran zu hören sein müssen, wobei die Begleitmusik immer noch, wie bei Schubert und Wolf, genügend Gelegenheit zur Untermalung hat. Erhebt die „psychologische" Kunst der modernen

Lied-Begleitmusiken den Anspruch, den Inhalt der Worte „eigentlich“ erst zu „erklären“, so ist das, ganz abgesehen davon, daß sich hier eine maßlose Überhebung gegenüber dem Dichter kundtut, schon deshalb töricht, weil es ein Widerspruch in sich selbst ist, den eindeutigen Sinn, das Konkrete der Dichtung, durch den allgemeinen Sinn der Töne deutlich machen zu wollen. Und was ist das Resultat dieser Art von Kunst? Unerfreuliche, unschöne Verworrenheit, fehlende Klarheit des Ausdruckes, die Verneinung alles Natürlichen, alles Faßbaren, alles sinnlich Schönen.

Sobald die Musik das zu „malen“ versucht, was nur durch das Auge auf uns wirken kann, ist ihr Bemühen umsonst. So „malt“ denn auch Haydns berühmtes „Es werde Licht“ nicht das Licht als solches, sucht vielmehr die das All beim Erscheinen des ersten Lichtes durchflutende Bewegung wiederzugeben. Der Eintritt des C dur-Akkordes im Finale von Beethovens 5. Sinfonie ergreift uns mit elementarer Größe, wie eine wahrhafte Erlösung aus dem lastenden Drucke des Voraufgegangenen; wir empfinden den Akkord als ein Symbol und setzen gerne das Bild des Sehens (Befreiung aus der Nacht) in unsern Vorstellungskreis ein, ersetzen das Unbestimmte des Gefühls durch den konkreten Ausdruck. Die Hörner, die den Jäger und die Jagd, die Trompeten, die den Krieg, die Posaunen, die die Kirche „malen“, wirken nur durch bestimmte Assoziierungen unserer Vorstellung. Da, wo das Vorbild selbst in bewegter Form auftritt (was ja allerdings, rein physikalisch betrachtet, beim Lichte auch der Fall ist), kann die Musik verhältnismäßig leicht malend nachahmen, d. h. diese Bewegungsformen nach künstlerischen Gesichtspunkten und

mit mehr oder weniger Realistik des Ausdruckes sozusagen tonal umgießen. Die beabsichtigte „Bedeutung“ solcher Bildungen findet der Hörer erst an der Hand eines leitenden Wortes heraus. Umgekehrt kann die Malerei nicht nachahmen, was nur musikalisch ist, es sei denn, sie bediene sich allegorisierender Darstellung. Alles das sind längst bekannte Dinge. Was tut nun der moderne Impressionismus, die „Eindruckskunst?“ Debussy sieht nicht nur die äußere Erscheinung der Dinge, er vernimmt die Klänge ihrer Bewegung und trachtet sie in Töne zu bannen. „Nicht der zu einem musikalischen greifbaren Tongedanken verdichtete äußere Eindruck, sondern das musikalisch zunächst noch ganz Unbestimmte (Wolken und Wellen usw.) des äußeren Eindruckes selbst wird von ihm zur Darstellung gebracht. Die Musik und ihre Mittel der Darstellung treten allzu bescheiden zur Seite, die rein klangliche Umsetzung des äußeren Eindrucks wird zum Alleinherrscher. Aus dem Musiker wird der musikalische Maler, aus dem musikalischen Vollblut das musikalische Halbblut, aus dem Vollmusiker, freilich durchaus nicht immer, ein impressionistischer Halbmusiker. „Mit diesen Worten zeichnet W. Niemann (Die Musik XII. Heft 24, S. 327) das Bild Debussy's. Auch ihm ist übrigens die ganze Erscheinung eine wenigstens zum Teil pathologische. Bedürfte es noch irgend eines Beweises, daß wir uns bei Debussy im Fahrwasser der verschrobensten unkünstlerischen Nebelheimerei befinden, so wäre er hier gegeben. Niemann meint, daß die Impressionisten auf die zartesten Sinneseindrücke reagieren, eine delikate psychische und musikalische Organisation besitzen, daß mit der Mystik des Klanges zugleich eine Mystik der Stim-

mung gegeben ist, deren äußerste, ins Transzendente übergreifende Verfeinerung der greifbaren Formen und Konturen nicht mehr zu bedürfen scheint. „Also weg mit der Form, weg mit der Melodie, weg mit der Zeichnung!" Und aus dieser Forderung resultiert letzten Endes die beliebte Abstempelung aller, die nicht auf die Worte des impressionistischen Übertonmalers schwören, zu idiotischen Trotteln. Es ist gar keine Frage, daß in Debussy's Werken geistreiche Züge stecken, keine Frage auch, daß aus seinen klanglichen Tastereien eine oder die andere für die reine Kunst Bedeutung gewinnen kann: die ganze Erscheinung aber steht im schroffsten Gegensatze zu jedem normalen Kunstempfinden, ist trotz Niemann eine dekadente, eine kunstfeindliche.

Was schon oben in anderer Weise ausgedrückt wurde: ist das Schöne nicht ohne Freiheit, so das Häßliche nicht ohne Unfreiheit denkbar. Es unterliegt einem bestimmten Zwange, ist wohl gar durch gewisse Zwangsvorstellungen, die Dinge anders sehen und auf sich wirken lassen zu müssen wie der normale Mensch, bedingt. Diese Unfreiheit kann auch wohl eine ganz anderer Art sein: auch der Unmusikalische wird z. B. bei dem monotonen Rhythmus eines fahrenden Eisenbahnzuges komponieren: er pfeift einen Marsch, einen Tanz eigener „Erfindung", je nach dem Rhythmus des ratternden Wagens, in dem er sitzt. Er unterliegt dem Zwange des Rhythmus. Was an solchen Weisen geschaffen wird, nennen wir in herkömmlicher Weise gemein und häßlich. In ihm ist die banale Melodie nicht das hervorstechende, sondern eben der Rhythmus und sein gleichförmiges Einerlei, demgegenüber Melos und Harmonik keine genügenden Gegen-

werte darstellen. Tausende der vulgären Tänze, die den Markt überschwemmen, sind Beispiele dieses Endzweck-Werdens des Rhythmus in der vulgären Tanzmusik. Gemein nennt Schiller alles, was nicht zum Geiste spreche und woran man nur ein sinnliches Interesse haben könne. Es ist also durchaus falsch, die Bacchanal-Musik zum „Tannhäuser“ oder die höchsten Exaltationen in der Musik des 2. Tristan-Aktes, wie das wohl geschieht, „gemein“ zu nennen: sie wirken allerdings in hervorragender Weise sinnlich, sind aber Ausdruck gewaltigen künstlerischen Vermögens und in ihrer ganzen Erscheinung durch das dramatische Gefüge bedingt. Wenn einer durch seine besondere Veranlagung dazu gebracht wird, aus solchen Schöpfungen nichts weiter als sinnliche Erregung zu empfinden, der ist ein schlechter Kunstrichter.

Mit dem Gemein-Häßlichen verknüpft sich der Begriff des Kleinlichen, also dessen, bei dem Absicht und Ausführung sich nicht decken. Daraus entsteht die Vorstellung der Fratze. Ein Wasserfall, der erst entsteht, wenn das künstlich angelegte Stauwerk aufgezogen wird, ist eine kleinliche Spielerei. Oder eine künstliche Erscheinung paßt nicht zu ihrer Umgebung: die in ästhetischem Sinne schauderhaften Gnome und Rehe, die sich ein Parvenü in seinen Garten setzt und reizend findet. Oder der aufdringliche Wasserstrahl, den ein Eisenrohr in das liebliche Idyll der Bergeinsamkeit des Obersees bei Näfels hinein sendet: nirgendwo vielleicht erscheint das Zufalls-Menschenwerklein so kindisch-kleinlich gegenüber der Größe der Natur. Wenn aber der Hirt im „Tannhäuser“ sein Lied pfeift und singt, wenn die traurige Weise im „Tristan“ erklingt, so sind das andere Erscheinungen: sie bilden den Gegen-

satz zu dem Voraufgegangenen, wirken als reine Naturtöne gegenüber der sinnlich-schwülen Szene des Venusberges und den beängstigenden Visionen Tristans. Der Begriff des kleinlich-häßlichen also wird nicht ausschließlich durch die Erscheinung selbst gegeben. Ein Stück Eisenrohr, das zum Urheber der Kaskade wird: ein solches Ding kann inmitten eines verschnörkelten holländischen Gartens Wunder wirken, wo eben alles Mache ist; an der angegebenen Stelle aber ist es ein dummer Firlefanz. Oder aber das Kleinliche ist so unbedeutend, daß es sich nicht lohnt, es künstlerisch zu verwerten. Oder aber das Unwesentliche wird auf Kosten des Wesentlichen in den Vordergrund geschoben. Auch da entsteht der Eindruck des kleinlichen. Davon finden sich in der Musik viele Beispiele. Z. B. überall da, wo in den Variationen der Hünten-Herz-Periode rein äußerliches Figurenwerk die Themen überkleistert und deren Harmonik bis zur äußersten Erschlaffung des Hörers beibehalten wird. Das kleinliche ist durchaus nicht immer auch das kleine und einfache. Goethe und Beethoven haben dem Floh künstlerische Unsterblichkeit verliehen. Kleinlich erscheinen auch alle die Kompositionen, die auf dem Titel ein großes Aushängeschild tragen und doch nur längst gedroschenes leeres Stroh enthalten.

Das Kleinliche kann als Parodie der Größe mit sicherer komischer Wirkung verwendet werden: ein Posaunenquartett in quäkenden Fagotttönen wiedergegeben, würde seinen entsprechenden Eindruck nicht verfehlen. Oder Tristanmusik durch ein Bauernorchester gespielt. Hier würde nur bei einem hirnlosen Pedanten der Eindruck des Häßlichen wachgerufen werden.

Dem Kleinlichen ist das Schwächliche nahe verwandt. Einer will einen großen Eindruck erzielen, aber seine geistigen Kräfte reichen nicht aus. An sich braucht es nicht häßlich zu sein, es wird aber so erscheinen, wenn in dem Augenblicke, da etwa ein Ausdruck des Erhabenen erwartet wird, diese Erwartung sich nicht erfüllt. Die Musikliteratur bietet eine unbegrenzte Menge von Beispielen, insbesondere unter den Werken, deren Titel Großes verheißt, während die Ausführung auch selbst bescheidene Hoffnungen nicht zufriedenstellt. Innerhalb eines einzelnen Werkes sind solche Gegensätze gleichfalls anzutreffen. Sie können auch beabsichtigt sein und werden dann je nach dem künstlerischen Vermögen des Komponisten eine größere oder geringere humoristische Wirkung hervorrufen. Das absichtlich-schwächliche kann in einer Oper eine passende Stelle finden. Webers böhmischer Marsch aus dem „Freischütz" möge als Beispiel dienen: hier haben wir Ausdruck echten Volksempfindens, wie es das Werk an der Stelle braucht. Ein pompöser Marsch wäre da ein Unding.

Auch so ließen sich komische Wirkungen erzielen, daß das an sich schwächliche in Verbindung mit dem Starken, Großen gebracht würde. Es wäre z. B. gar leicht möglich, ein ganz saloppes Walzerthema gleichzeitig als Fuge und als Walzer zu behandeln. Der Humor davon erschlösse sich freilich nur den Eingeweihten. Er würde dann um so mehr in die Erscheinung treten, wenn die eine der beiden Formen vorher deutlich kenntlich gemacht worden wäre und dann erst die Vereinigung beider erfolgte.

Mit dem Begriffe des Häßlichen sind die des Niedrigen, Alltäglichen, Gewöhnlichen, Schüpfrigen u. a. m. allesamt verbunden. Im

ganz abstrakten Sinne lassen sich zwischen ihnen wohl Verschiedenheiten feststellen. Für die Musik und ihre Unfähigkeit, Konkretes auszudrücken, fallen diese Unterschiede selbstredend nahezu fort, und man wird die Ausdrücke wenigstens teilweise als synonym gelten lassen können. Das Alltägliche, um das noch besonders anzuführen, in seiner Bedeutung für das bürgerliche Leben ist an sich keineswegs immer ästhetisch häßlich. Gerne verbinden wir mit mancher seiner Erscheinungen den Begriff des Behaglichen. Das Alltägliche in der Kunst aber verjagt die Gemütlichkeit des ästhetisch empfindenden Menschen durch seine stete Wiederholung längst bekannter Formen und Dinge, durch den Mangel an Unterscheidung. Daraus folgt für viele Komponisten das Bedürfnis, alles, was an bekanntes, an „Formeln" erinnert, aus ihren Werken auszuschließen. Aber das ist nur ein Beweis von schöpferischer Schwäche der Betreffenden. Denn jede Kunst bewegt sich in ihren Motiven wie in ihren Ausdrucksformen innerhalb eines gewissen Kreislaufes, und insofern wird sich immer von Zeit zu Zeit eine Grenze der erfinderischen Kräfte erkennen lassen. Alles kommt darauf an, die gleichen Motive und Formen des Ausdruckes durch Individualisierung immer neu erscheinen zu lassen. Man kann von einem idealen Schema in Beethovens Sinfonien sprechen, dem Kampfe des Lichtes mit der Finsternis; gleichwohl wird kein Mensch von gesunden Sinnen des Meisters Sinfonien schematische Arbeiten heißen.

Viele Musiker von heute klagen, sie vermöchten nichts rechtes mehr zu „erfinden", alle Gedanken seien ihnen schon vorweggenommen, die Zahl der möglichen Modulationen sei erschöpft usw. Nun,

was das letzte betrifft, so hat Reger bewiesen, daß dem nicht so ist. Und sind nicht die möglichen tragischen Zusammenstöße für das Drama auf nur 28 berechnet werden? Und doch entstehen immer wieder Tragödien von Wert... Für den schaffenden Künstler handelt es sich, wie gesagt, nur darum, die Idee eines Werkes neu erscheinen, die schöpferische Kraft sich dadurch bewähren zu lassen, daß sie innerhalb der von der Natur des Stoffes bedingten Schranken eine große Mannigfaltigkeit der Ausführung zu gewinnen weiß. Wagners Erfindungskraft an sich war gering. Seine Leitmotive sind in der Hauptsache nicht das Produkt intuitiven Schauens, sondern Ergebnis eingehender Gedankenarbeit, wobei sein Erinnerungsvermögen mit am Werke war. Das, was er aus diesen Motiven machte, läßt ihn als Künstler groß erscheinen. Fehlt es bei Wagner an Gemeinplätzen, an Wiederholungen? Keineswegs. Und das ist bei Bach, mißt man ihn an der Musik seiner Zeit, bei Mozart der Fall. Der originalste Künstler war wohl Beethoven, auf den, wenigstens in seinen großen Werken, der Satz nur bedingt Anwendung findet. Indem die modernste aller Musikrichtungen vorgeht, wie ich zu schildern suchte, wurden Willkür und Zufall ihre Führer.

Dissonanzhäufungen an sich sind selbstredend nicht immer zu verwerfen. Ihre Anwendung kann durch den künstlerischen Vorwurf bedingt sein: bei Schmerzausbrüchen, Fiebervisionen usw. Auch das Bizarre, für dessen Ausdruck die Musik überaus geeignet ist, verlangt sie. Hier übertreibt der Künstler seine Individualität, und so erwächst z. B. im Hörer R. Straußscher Werke zuweilen der Eindruck, als ob der Komponist sich über sich selbst

lustig mache. Ist eines Künstlers Grundwesen Energie, rückhaltloses Durchsetzen seines Eigenwillens, so steigert er wohl in der Form der Caprice diesen Grundzug bis zu einer gewissen Aufdringlichkeit, die nicht unkünstlerisch monoton wirken zu lassen Sache seines Taktgefühles ist. Das tat Beethoven in der „Wut über den verlorenen Groschen", der in der Gestaltung und Wiederholung seiner Motive so überaus bezeichnenden Caprice. Man wird dies Werk weder schön noch häßlich, aber charakteristisch und wahr nennen dürfen: Idee und Ausführung decken sich.

Auch das Groteske und Burleske wird von Willkür und Laune beherrscht. Der Endzweck ist aber hier lediglich ein humoristischer. Unter diesem Gesichtspunkte sind die Einzelerscheinungen und ihre notwendigen Gegensätze zu werten.

Roheit im ästhetischen Sinne ist im allgemeinen die Folge eines ethischen Defektes. Ihr musikalischer Ausdruck ist die Wiederholung plumper, aufdringlich lauter, gewöhnlicher Rhythmen, Motive und Harmonien. Als ein überaus bezeichnendes Beispiel des Rohen erscheint eine bekannte Stelle aus dem „Lohengrin":



Man kann selbstredend eine Erklärung für dies aufdringliche, rüde Gebilde in pessima forma durch den dramatischen Zusammenhang finden und es als Kontrastwirkung aus dem visionären Tone der Oper

herzuleiten suchen. Es wird an sich dadurch um nichts besser. In der reinen Musik würde dergleichen den Eindruck des schlechthin Widerwärtigen machen. Ist das Rohe in manchen Erstlingswerken Ausdruck der noch nicht erreichten Vollendung (Schillers „Räuber“ z. B.), so daß also aus ihm ein Ringen um das Vollkommene zu erkennen ist, so wird es uns immer aufs höchste fesseln können. Dieses Rohe, Überschäumende, findet sich in der Musik verhältnismäßig selten. In den Anfängen ihres Kunstschaffens überwiegt bei Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauß das Überkommene, die Schule. Bei Brahms ist das, was die gedruckten Werke wenigstens anbetrifft, nicht so ganz der Fall. Sie lassen freilich wohl kaum einen Rückschluß auf die vernichteten oder verlorenen Erstlingsarbeiten zu. Ob das „Problem Korngold“ unter diesem Gesichtspunkte zu werten ist, bleibe dahingestellt.

Das Rohe, Plumpe, Ungeschlachte ist Gegensatz zum Zierlichen, Anmutigen, spielend Leichten, Scherzenden, kurz zu alledem, was in hervorragendem Maße der Kunst des 18. Jahrhunderts eigen war. Jene andern Ausdrucksmittel wuchsen der Musik naturgemäß erst dann, und das in immer stärkerem Maße zu, als der künstlerische Ausdruck sich veräußerlichte. Das Plumpe kann durch seine Massigkeit (dicke, klobige Instrumentation etwa) oder durch die Schwerfälligkeit und Monotonie seiner rhythmischen und harmonischen Bewegung ästhetisches Mißfallen erregen. Folgende Stelle aus Schumanns „Humoreske“ z. B. fällt meines Erachtens unter diesen Begriff:



Masse und einförmige Bewegung herrschen, die Form verliert allen Reiz.

Auch ein Untermaß von Harmonik und Bewegung wird, wenn es sich um mehr als eine im künstlerischen Plane liegende vorübergehende Erscheinung handelt, häßlich wirken. Wie Zügellosigkeit nicht dasselbe ist, wie Freiheit, so ist auch Beschränktheit etwas anderes wie Beschränkung. Chopin hat seine Berceuse im wesentlichen über einer einzigen Harmonie aufgebaut, der gleichmäßigen Grundfarbe jedoch durch reiches, harmonisch wie rhythmisch gleich pikantes Tongewinde der Oberstimmen ihre ermüdende Wirkung genommen. Auch durch die Zusammenhänge des Dramas kann die Einförmigkeit von Bewegung und Rhythmus ihre Erklärung und Rechtfertigung finden. Ein glänzendes Beispiel wird für alle Zeiten der einleitende Orgelpunkt des „Rheingold" bilden. Für die reine Instrumentalmusik wäre dergleichen unmöglich. Man würde an Heines Wort denken müssen: das Hohle verbindet sich mit dem Leeren.

Das Leere eint sich in unserer Vorstellung leicht mit dem Begriffe des Toten. Nicht des Todes als Aufhörens des Lebens, sondern als eines personifizierten Begriffes. Hier bietet sich dem Komponisten unter Anlehnung an die mittelalterliche oder an die Auffassung Rethels die Möglichkeit mannigfacher Gestaltung, und so haben denn Saint-

Saiëns, Woyrsch und andere den Tod als Person nicht ohne groteske Züge musikalisch dargestellt. Strauß wiederum in „Tod und Verklärung" legt seinem Werke zunächst die letzten seelischen Kämpfe eines dem Tode Verfallenen zugrunde, den Eintritt des Todes selbst malt er nur mit einigen wenigen Tamtamschlägen. Die feierliche Erhabenheit und starre Ruhe des Todes als Person gedacht, der dem Menschen Befreiung bringt, ist niemals genialer ausgedrückt worden als in Schuberts „der Tod und das Mädchen". Hier ist die tiefe Wirkung nur durch Gegensätzlichkeit der Mittel erzielt worden. Und diese sind die allereinfachsten und beschränken sich auf den denkbar kleinsten Raum: jedes mehr würde die Wirkung aufheben oder ins Gegenteil verkehren. Den Tod als Zustand des Starren musikalisch zu malen, wäre auf die Dauer unerträglich, weil jede rhythmische Bewegung, jede bestimmte Farbengebung, jede melodische Linienführung preisgegeben werden müßte: wir würden da die Zeit als Zeit und mit ihr ihre Inhaltslosigkeit empfinden. Dies aber wäre Langeweile.

Erscheint das Tote als ein für eine Spanne Zeit Lebendiges, so haben wir damit den Begriff des Gespenstischen. So bei Saint-Saiëns, bei Woyrsch u. a. Zwischen dem Gespenste und dem Lebenden steht als Zwischenreich der Vampyrismus. Das orientalische Märchen kennt eine noch gräßlichere Erscheinung, die Gulen, Lebende, die sich von Leichen nähren, während der Vampyr tot ist und das blühende Leben aussaugt. Wir sind damit zum Begriffe des Scheußlichen gelangt. Es ist klar, daß er aus der absoluten Musik, soweit er in der angegebenen Dichtung liegt, auszuscheiden hat. Die dramatische Musik kann ihn in maßvoller Weise verwenden,

wie das Marschner in seiner Oper „der Vampyr“ getan hat. Auch bei weitem stärkere Charakteristik und Farbe läßt sich noch denken, ohne daß damit die ästhetisch zulässige Grenze überschritten würde. Das Scheußliche kann aber auch das an sich gänzlich sinnlose genannt werden, das völlig zusammenhanglose. Freilich nur in dem Falle, daß ihm kein parodistischer Endzweck zugrunde liegt. Es kann Einer ein Bauernorchester gar wohl in dieser Weise mit Benutzung des Freischützwalzers karikieren.



Nur ein ganz Unmusikalischer oder ein Narr wird den Spaß nicht merken und diese Klänge scheußlich finden.

Es wird hier zwar die Idee der harmonischen Einheit absichtlich verneint, allein das Ganze könnte in den Plan eines Kunstwerkes, etwa die Darstellung einer bäuerlichen Kirchweih, gut hinein passen. Ähnliches hat Carl Maria von Weber selbst in seinem genialen Liede „Reigen“ (Dichtung von Voß), freilich mit weniger krassen Mitteln, versucht. Läge ein solcher humoristischer Zweck nicht vor, so würde die Wirkung selbstverständlich nur ekelhaft und widerwärtig sein: die Einheit der Idee wäre aufgehoben wie jeder Anspruch des Schönen.

Die Kunst kann, will sie, wie das ja auch die Musik zuweilen tun muß, das Böse darstellen, den Begriff des Scheußlichen nicht ganz entbehren. Aber wollte sie z. B. den Geist, der stets verneint, musi-

kalisch zeichnen, so würde eine etwaige Travestierung von verwendeten Motiven, deren rhythmische Verzerrung, Umkehrung, Umbildung usw. nur ein wenig plastisches Mittel ergeben. Immerhin möchte es sich gebrauchen lassen, also etwa so, wie Wagner seine Motive zuweilen umformte. Aber das immerhin Bedenkliche des Mittels haben die Tonsetzer doch meist gefühlt, und so haben sie ihren Teufelsgestalten fast samt und sonders einen groteskhumoristischen Zug beigegeben, von Berlioz an bis zu Arnold Mendelssohn und andern Tondichtern. Ahmt die Musik das Scheußliche in heiligem Ernste nach also etwa den Wahnsinn, so wird sie zu einer widerwärtigen, unkünstlerischen Farce. Donizetti ist dem Versuche in seiner „Anna Boleyn" unterlegen. Tremolierendes, kreischendes Kichern und dumpfes Stöhnen sind reale Erscheinungen des furchtbaren Zustandes; verwendet sie der Komponist als realistische Kunstmittel, so ist das Ergebnis nur ein Zeichen traurig-widerwärtiger, völlig unkünstlerischer Verirrung. Man soll nicht die Fiebervisionen des Helden in Straußens „Tod und Verklärung" auf die gleiche Stufe stellen wollen: hier herrscht eine ernsthafte, künstlerische Absicht, und die Idee des Werkes widerstrebt der musikalischen Bearbeitung durchaus nicht.

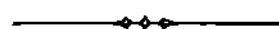
Aus dem Verzerren entsteht die Karikatur. Die Musik kann wie jede andere Kunst leicht karikieren, ja vielleicht leichter als jede andere Kunst. Aber nicht jede Umbildung eines Motives bedeutet auch schon eine Karikierung, ein ins Lächerliche ziehen. Wagner ist in den „Meistersingern" ein vollendeter Karikaturist. Er verwendet Anachronismen, indem er den Ausdruck des musikalischen Barock der Händelzeit mit der Kunst der Nürnberger

bürgerlichen Meister in Verbindung bringt. Aber das ist eine durchaus berechtigte poëtische Licenz. Die Würde ist, wie Rosenkranz — in anderem Zusammenhange — sagt, zum Schwulste geworden; aus diesem und seinem Widerparte aber erwächst die Komik des Werkes. Der rechte Beurteiler wird hier, wie in so vielen Punkten der Frage, die uns beschäftigt hat, nur der sein, der ästhetisch zugleich genügend geschult ist, den Erscheinungen auf den Grund zu sehen. —

Mit den Begriffen, von denen in den vorstehenden Zeilen die Rede war, werfen die Musiker, wirft die Tageskritik Tag für Tag um sich. Ich glaube nicht so, daß man sich ihrer Bedeutung immer recht klar bewußt wäre. Das gab mir eine Veranlassung zu diesen Ausführungen. Ich hätte sie unschwer in andere Form kleiden, ihnen ein streng wissenschaftliches Gewand umhüllen können. Damit wäre der Sache, um die es sich handelt, nicht gedient gewesen. Vor allem kam es mir darauf an, der modernsten Kunstrichtung gegenüber einen festen Standpunkt zu gewinnen, der ihre nüchterne Prüfung ermöglicht, soweit eine solche uns, den Zeitgenossen, überhaupt möglich ist.

Die Modernstlinge nehmen für sich in Anspruch, alles sagen zu dürfen, was sie auf dem Herzen oder im Hirne haben. Das Recht soll ihnen zugestanden sein. Aber wir, die Prüfenden und Urteilenden, sind doch auch mit unserer Zeit gewachsen, haben ihren Einfluß auf uns verspürt. Und scheint uns da trotzdem die Kunst in Gefahr zu stehen, ihre eigentliche Aufgabe aus dem Auge zu verlieren, so müssen wir auch für uns das Recht in Anspruch nehmen, unsere Meinung auszusprechen und an der neuen Musik Kritik zu üben. Wohl reden die

Gegner nicht. Aber sie „bilden" auch nicht. Und das ist ihr Fehler. Sie glauben eine Jahrhundert lange Entwicklung über den Haufen werfen, an die Stelle weisen, künstlerischen Maßes Laune und Willkür als Herrscher setzen zu können. Auf diesen verhängnisvollen Irrtum aufmerksam zu machen, war eine der Aufgaben dieses Aufsatzes.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Heft 46. **Schering, A.**, Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert. Preis 45 Pf.

Heft 47. **Schmidt**, Dr. **F.**, Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815—1848). Preis 3 M.

Heft 48. **Nagel**, Prof. Dr. **W.**, Mozart und die Gegenwart. Preis 30 Pf.

Heft 49. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Graupner als Sinfoniker. Preis 50 Pf.

Heft 50. **Dubitzky, Fr.**, Von der Herkunft Wagnerscher Themen. Preis 40 Pf.

Heft 51. **Hirschberg**, Dr. **Leopold**, Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters. Preis 50 Pf.

Heft 52. **Nagel**, Porf. Dr. **Wilibald**, Josef Haydn. Preis 30 Pf.

Heft 53. **Krause**, Prof. **Emil**, Zur Pflege der religiösen Vokalmusik in Steiermark. Preis 30 Pf.

Heft 54. **Teichfischer, Paul**, Die Entwicklung des Choralvorspiels unter besonderer Berücksichtigung Joh. Seb. Bachs und der Meister der neuesten Zeit. Preis 90 Pf.

Heft 55. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Über die Strömungen in unserer Musik Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst. Preis 55 Pf.

Heft 56. **Prümers, Adolf**, Über das Kantorenwesen. Preis 60 Pf.

Heft 57. **Dubitzky, Franz**, Das Wasser in der Musik. Preis 30 Pf.

Heft 58. **Rabich, Franz**, Regerlieder. Studie. Preis 50 Pf.

Heft 59. **Chop, Max**, Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik. Preis 40 Pf.

Heft 60. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Über den Begriff des Häßlichen in der Musik. Ein Versuch. Preis 65 Pf.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Ein Beitrag
zur
Geschichte des deutschen Konzertwesens.

Den Mitgliedern der Gothaer Liedertafel

gewidmet

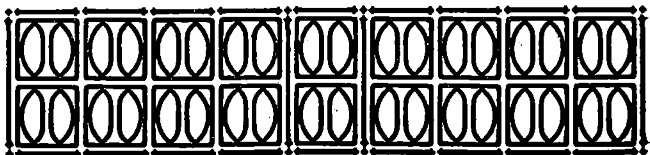
von

Ernst Rabich,
Professor in Gotha.

Musikalisches Magazin, Heft 69.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1921



In seinem Erlaß an die Oberpräsidenten vom 11. Juni 1921 schreibt der preußische Minister für Kunst und Volksbildung u. a.: »Ich empfehle die Bestrebungen zu verfolgen, die zu einem Zusammenschluß und einer Zusammenarbeit der gemischten Chöre mit den Männer- und Frauenchören führen wollen.« Hier ist ein Gedanke ausgesprochen, der bereits in der Gothaer Liedertafel verwirklicht worden ist. Diese ist ein Konzertverein, der Oratorien, Symphonien, Konzerte unter Mitwirkung erstklassiger Künstler und eines vorzüglichen Orchesters aufführt. Die Konzerte ohne Orchester erhalten einen frischen Reiz durch die unbegleiteten Lieder und Balladen des Männerchors, der nicht nur den übrigen Kunstfaktoren des Vereins — also dem gemischten Chor, dem Orchester, den Künstlern — gleichgestellt wird, sondern sogar als das Rückgrat des Vereins gilt. Durch seine geschlossene Mitwirkung erhöht er wesentlich die Eindruckskraft der großen gemischtchörigen Aufführungen. Er selbst hat den Gewinn, in steter Berührung mit der Höhenkunst zu bleiben, durch das Hören von berühmten Sängern ein Urteil über wahre Gesangskunst zu bekommen und deshalb an seine eigenen Leistungen den höchsten Maßstab anzulegen. Wenn die Kultur des Gothaer Liedertafel-Männerchors eine anerkannt hohe ist, obwohl er im Drill oft hinter andern Chören zurücksteht, so liegt der Grund dafür

zum Teil in seiner Stellung inmitten eines großen Konzertbetriebs. Es ist nicht immer leicht, für ein vornehmes Konzert die entsprechende Männerchorliteratur zu finden. Aber wenn erst der Männerchor ein gleichgeachteter Faktor des Konzertlebens geworden ist, werden sich auch die ersten Komponisten mit der Männerchorkomposition beschäftigen. Freilich müssen die großen Herren dann vorher die Eigenart des Männerchors studieren, denn bei dem, was uns einige derselben auf diesem Gebiete geboten haben, ist der Lohn die große Mühe des Einstudierens nicht wert. Zweimal habe ich es erlebt, daß Musiker, die das Reifezeugnis eines berühmten Konservatoriums in der Tasche hatten, und von denen zum wenigsten der eine hochbegabt war, mir eigene Kompositionen als Männerchorkompositionen vorgelegt haben, die gemischten Chorsatz hatten. Das berühmte Konservatorium hatte es offenbar unter seiner Würde gehalten, seine Schüler mit dem Männerchorsatz vertraut zu machen.

Hat der Dirigent die geeignete Literatur gefunden, so muß seine zweite Sorge sein, sie künstlerisch darzubieten. Da hapert es oft. Denn weil der Männerchor nicht den Klangreichtum des gemischten Chors hat und sich der Polyphonie gegenüber spröde erweist, so muß er alle dynamischen und agogischen Mittel bis aufs Äußerste ausnutzen, um auf die Dauer zu interessieren. Da liegt nun die Gefahr nahe, daß nach dieser Seite hin zu viel getan wird, daß fortwährend das laute Fortissimo neben dem Säuseln, das Presto neben dem Largo steht, daß das plötzliche Abbrechen des Akkords oder das Anbringen von Effektfermaten zur Manier wird. Leider haben oft beim Wettsingen gerade jene Vereine den meisten Erfolg, die die künstlerische Linie überschreiten. Wenn ein Männerchor inmitten eines gut geleiteten Konzertinstituts steht, wird er nicht so leicht in diese Fehler verfallen. Nur darf er nicht ganz in den Konzert-

anforderungen des Instituts aufgehen; sonst verliert er seine Eigenart und damit den größeren Teil seiner Mitglieder. So führt denn auch der Männerchor der Gothaer Liedertafel sein individuelles Leben als echte Liedertafel, die sich an Sängerwettstreiten beteiligt, Sängerfeste und Sängerpartien arrangiert, im Herbst eine fidele Sängerkirmse abhält und ihren Pflichten im Thüringer und deutschen Sängerbund nachkommt.

Aus dem Leben dieses eigenartigen Vereins, dem ich gegen 40 Jahre musikalischer Leiter war, möchte ich mancherlei erzählen, weil ich meine, es müßte für die musikalische Kultur in den breiten Massen von Nutzen sein, wenn recht viele Konzertvereinigungen auf dem volkstümlich-künstlerischen Standpunkt der Gothaer Liedertafel ständen.

Die Liedertafel, 1837 gegründet, ist durch Jahrzehnte im öffentliehen musikalischen Leben wenig hervorgetreten. Wie jeder der damaligen Männergesangvereine stellte sie sich in den Dienst des patriotischen Sehnens, das dem Vereinsleben Schwungkraft verlieh. Nach Erreichung der deutschen Einheit, die der Hauptinhalt der vaterländischen Gefühle gewesen, waren die Männergesangvereine gezwungen, ihre Ideale in der musikalischen Kunst selbst zu suchen; die Liedertafel steckte sich das Ziel, ein gutes Konzertinstitut für den Bürgerstand zu werden. Diesem Ziel kam man bedeutend näher, als 1873 der »Gesangverein für gemischten Chor« zur Liedertafel übertrat. Damit gewann diese eine Anzahl gut geschulter Frauenstimmen und eine nicht unbedeutende Bibliothek. Zu einem ordentlichen Konzertinstitut fehlte noch viel. Man mußte aus Geldmangel die Solopartien in den Chorwerken mit Dilettanten besetzen und hatte nur ein mäßiges Orchester zur Verfügung. Freilich gab es einige Vereinssänger und Sängerinnen, die sich wohl hören lassen konnten. Vor allen Dingen denke ich da an

den Tenorbariton Leopold Irrgang I, der sogar neben guten Berufssängern sich zur Geltung zu bringen verstand.

Von ihrer Gründung bis zum Jahre 1882 leitete mit geringen Unterbrechungen *Adolf Wandersleb*, ein anerkannt guter Dirigent und begabter Komponist, die Liedertafel. Ihm und dem Vorsitzenden August Voigt ist es zu verdanken, daß es mit dem Verein rüstig aufwärts ging. Als ich 1882 die gesamte musikalische Leitung übernahm, die ich bereits seit 2 Jahren mit Wandersleb, der ein Siebziger war, geteilt hatte, brauchte ich nur auf dem angegebenen Weg weiter zu gehen, um dem gesteckten Ziele näher zu kommen. Wenn der Verein dieses Ziel längst erreicht hat, so liegt das daran, daß der Dirigent stets einen energischen Vorstand zur Seite hatte, daß der Ausschuß ohne Kleinlichkeit jeder Neuerung zugänglich war, und daß ein guter, verträglicher Geist im Chore herrschte. Bei meiner Übernahme der Direktion war der schwache Teil des Vereins der gemischte Chor. Es war daher ein günstiger Umstand, daß ich 1884 auch die Leitung des großen Kirchengesangvereins für die Kirchen der Stadt Gotha erhielt, dem ganz hervorragende Frauenstimmen angehörten. Durch das Zusammenwirken beider Vereine konnten große Choraufführungen ermöglicht werden. Schon im Jahre 1889 führte ich den Christus von Friedrich Kiel auf. Es geschah bei Gelegenheit des deutschen Kirchengesangvereinstags in Gotha, an dem eine Reihe auswärtiger Männer mit klangvollen Namen teilnahmen. Die markanteste Persönlichkeit — um das nebenbei zu bemerken — war der Berliner Hofprediger *Emil Frommel*, als Redner und Plauderer gleich bewundert. Durch den gemeinsamen Dirigenten wurden auch Mitglieder des Kirchengesangvereins, die fast ausschließlich den ersten Gesellschaftskreisen angehörten, für die Liedertafel gewonnen. Der Konzert-

besuch aus diesen Kreisen nahm zu, als der Männerchor bei einem internationalen Gesangswettstreit in Wiesbaden in seiner Gruppe den 3. Preis errang, und mit seinen 59 Mann (wozu noch ein Statist getreten war, um die geringste zulässige Zahl von 60 Sängern zu erreichen) Vereine von über 90 Mann schlug, und als ferner die amerikanische Sängerin *Lillian Sanderson* einen beispiellosen Erfolg hatte. Durch beide Vorkommnisse stand auf einmal die Liedertafel im Mittelpunkte des musikalischen Interesses. Nun traten auch die Personen, die infolge ihrer bessere musikalischen Ausbildung und ihrer gesellschaftlichen Stellung das musikalische Wetter machen, dem Verein bei. Die Anmeldungen waren so zahlreich — oft 40 an einem Übungsabend — daß die zeitraubende Kugelung über jeden Aufzunehmenden abgeschafft werden mußte. Nach kurzer Zeit war der Verein um Hunderte von sogenannten passiven (nicht werktätigen) Mitgliedern gewachsen. Dadurch wuchsen die Einnahmen derart, daß man zu den Konzerten mit Orchester auch die Hofkapelle heranziehen konnte, und daß man von solistischer Mitwirkung durch Dilettanten vollständig absehen konnte. Die Liste der mitwirkenden Künstler von da ab bis auf den heutigen Tag weist eine große Reihe glänzender Namen auf. Natürlich machte der Aufstieg des Vereins nicht vor den Chören halt, im Gegenteil, der Männerchor wuchs bis zu 120 Mann, obwohl er gesellschaftlich wählerisch war, und der gemischte Chor gewann ebenfalls an neuen guten Stimmen. Immerhin war letzterer noch nicht in der Lage, schwierigere Oratorien allein zu bewältigen, weshalb auch für die nächste Zukunft gemeinsame Oratorienaufführungen mit dem Kirchengesangverein durchaus zur Notwendigkeit wurden. Mit Genugtuung blicke ich auf eine Aufführung von Händels »Israel in Ägypten« in der Margaretenkirche zurück. Ich hatte keine der vorhandenen Bearbeitungen zu-

grunde gelegt, sondern nach der Originalpartitur der Händelgesellschaft, die sich wie alle Bachschen und Händelschen Werke in unserer Schloßbibliothek befanden, selbst eine Zusammenstellung besorgt; der Erfolg war unbestritten. Wenn auch die Solisten in diesem großen Chororatorium zurücktreten, so hatte doch die ausgezeichnete Altistin Frau *Geller-Wolter* großən Anteil am Erfolg. Für Gothaer Verhältnisse besonders große Aufführungen wurden die von Haydns Schöpfung und den Jahreszeiten mit 300 Mitwirkenden. Mancher, der diese Werke schon oft gehört hatte, lernte sie erst nach diesen Aufführungen richtig einschätzen. Die Aufführungen von Spohrs Oratorien »Die letzten Dinge« und »Der Fall Jerusalems« hatten einen guten, aber keinen durchschlagenden Erfolg, da immer doch nur einzelne Teile der Werke tiefer ergriffen, während andere kalt ließen. Dagegen fand Albert Beckers Oratorium »Selig aus Gnade« und das Weihnachtsmysterium von Wolfrum viel Beifall.

Unter den Männerchorwerken die unter meiner Leituug zum Erklingen kamen, steht der Frithjof von Bruch mit 4 Aufführungen obenan, dann kommt die herrliche Rhapsodie von Brahms. Als ein bedeutendes aber schwieriges Werk gab sich »Das Meer« von Nicodé. Leider verlangt es ein Doppelorchester von mindestens 70 Mann. An den großen Unkosten scheiterte eine Wiederholung. Offensichtliches Vergnügen bereitete dem Publikum die Darbietung des Rattenfängers von Hameln und des Trompeters von Säckingen von Carl Hirsch, obwohl sie nicht durchweg vornehm gehalten sind. Reineckes Hakon Jarl, Ernst Wendels Grab im Busento, Regers Weihe der Nacht, Volbachs Am Siegfriedbrunnen, Bleyles An den Mistral«, Das Erntelied von Fried, Kremsers Altniederländer fanden uneingeschränktes Lob. Daß die Liedertafel auch die älteren Werke, z. B. die Antigone von Mendelssohn, den Ostermorgen von Ferdinand

Hiller, Heinrich der Finkler von Wüllner, Alcestis, Velleda, beide von Brambach, Davids Wüste u. a. aufführte, zum Teil mehrfach, ist selbstverständlich. Wenn Pandora von Arnold Mendelssohn nicht nach Wunsch durchschlug, so lag das vielleicht am Text von Goethe. Am gleichen Hemmnis leidet ja auch der musikalisch hochstehende Rinaldo von Brahms.

Vom Januar 1900 bis April 1901 mußte ich wegen Überbürdung die musikalische Leitung Professor *Patzig* überlassen, der sich während dieser Zeit besonders als Orchesterdirigent auszeichnete.

Im April 1903 starb plötzlich der Vorsitzende Professor *Voigt*. Er hat sich nicht nur um die Gothaer Liedertafel, sondern auch um das Sängerwesen überhaupt große Verdienste erworben, und die in den Akten der Liedertafel noch vorhandenen Beileidschreiben von vielen Sängervereinigungen in Deutschland beweisen, daß Voigt ein weitbekannter und hochgeachteter Mann war. Ich kann nicht gerade sagen, daß er für den Dirigenten ein bequemer Vereinsvorsitzender gewesen wäre. Es war ihm ungeheuer schwer, einen zweiten Willen neben sich zu dulden, und noch schwerer, diesen zweiten Willen in gewissen Dingen als maßgebend anerkennen zu müssen. Manches Mißverständnis zwischen dem Vorsitzenden und dem Dirigenten mußte beseitigt werden, ehe das »europäische Gleichgewicht« hergestellt war. Als aber Voigt starb, wußte ich doch, daß er mir ein tatkräftiger Freund gewesen war. Sein Nachfolger wurde Major Zangemeister, der sich mit großem Eifer seinen Aufgaben, die ihm bis dahin vollständig fremd gewesen waren, widmete. Seine soldatische Ausbildung konnte er bei der Abschiedsfeier für den Erbprinzen von Hohenlohe verwenden, indem er mit 2000 Sängern im Schloßhof einen wirklich imponierenden Aufmarsch zustande brachte. Aber bereits nach zweijähriger Amtierung legte er den Vorsitz wieder nieder, weil sein Bestreben, die Lieder-

tafel mehr nach Seite des Sängerbundswesens zu orientieren, beim Dirigenten und dem Gesamtvorstand keine Unterstützung fand. Wegen seines ungewöhnlichen gesellschaftlichen Talents und seiner großen persönlichen Liebenswürdigkeit sah man ihn ungern scheiden.

Im April 1906 wurde Kanzleirat *Willing* zum Vorsitzenden gewählt, der schon seit Jahrzehnten ein außerordentlich beliebtes Vorstandsmitglied war. Sein ausgleichendes Wesen kam dem Chorgeist der aktiven Sänger zugute. Leider zwang ihn sein Gesundheitszustand, schon 1909 vom Vorsitz zurückzutreten, den dann im Mai 1910 Finanzrat *Otto Kirchhoff* übernahm. Seine treue Freundschaft mit dem Dirigenten gestattete ein überaus harmonisches Zusammenwirken der beiden Spitzen des Vereins. Als er 1916 nach kurzem Kranksein starb, ließ er eine fühlbare Lücke zurück, namentlich im Herzen des Dirigenten. In seine Amtsführung hinein fallen die drei besonders glücklichen Konzertwinter unmittelbar vor dem Weltkriege. Als ich eins der Jahresprogramme aus jener Zeit an Max Reger schickte, schrieb dieser: »Es ist erstaunlich, was die Liedertafel ihrem Publikum bietet! Bravo!« *Reger* selbst kam dreimal an der Spitze seiner Meininger Hofkapelle, um Beethovens 3., 5. und 8. Symphonie auszulegen und seine eigenen Kompositionen, die Lustspiel-Overtüre, die Hillervariationen, den Prolog zu einer Tragödie, die Böcklinsuite in tiefschürfender Weise dem Publikum nahe zu bringen. Der mit herrlicher Stimme begabte Pariser Heldentenor *Léon Lafitte* und sein berühmter Berliner Stimmkollege *Walther Kirchhoff* riefen Beifallsstürme hervor. *Paul Smedes* aus Wien und die ausgezeichneten Baritonisten *Franz Steiner*, *Friedrich Strathmann* und *Albert Fischer*, die Koloratursängerin *Käte Hörder* die ausgezeichnete *Louise Debogis* und die nicht minder vorzügliche *Olga de la Bruyère,* beide aus Genf, die

Hochdramatischen *Albine Nagel* und die *Guszalewicz* ersangen sich allgemeine Anerkennung, konnten aber doch nicht den jubelnden Beifall erringen, der *Frieda Hempel* und noch mehr der deutschen Meistersängerin *Lilly* (*Sigrid*) *Hoffmann-Onegin* gezollt wurde, die dreimal, begleitet von ihrem urmusikalischen Gatten, dem Fürsten Onegin, bei uns einkehrte.

Von denen, die da geigten und Klavier spielten, will ich nur den rassigen Spanier *Joan Manén,* die Berliner anmutige *Edith von Voigtländer* und die graziöse Pariserin *René Chemet-Decreuse* sowie den Frankfurter Pianisten *Alfred Höhn* und den Berliner *Hinze-Reinhold* nennen. Elsa Gipser, Elsa Grunert und Hedwig Nissen, ausgezeichnete Künstlerinnen darf ich nicht vergessen.

Auch von den eigenen Leistungen des Vereins in den drei Wintern muß ich in diesem Zusammenhang der Vollständigkeit wegen reden. Zwar kam es zu keiner abendfüllenden Oratorienaufführung, aber eine ganze Reihe größerer Chorwerke mit Orchester fesselten die Aufmerksamkeit des Publikums in hohem Maße; so *Regers* schwierige, aber tief wirkende Weihe der Nacht, in der das Sopransolo die *Fischer-Maretzki* sang, dann Haralds Brautfahrt von Heinrich Hoffmann mit Friedrich Strathmann, das Wessobrunner Gebet von Bruch, vor allem die Wallfahrt nach Kevlaer für 3 Chöre, Deklamation und Orchester von *Friedrich Klose,* die Festwiese aus den Meistersingern, die Verwandlungsmusik und Schlußszene aus Parsifal mit *Geiße-Winkel* als Amfortas. Die Frühlingsphantasie von Gade, Mendelssohns noch heute wirksame Walpurgisnacht und Beethovens selten gesungene »Meeresstille und glückliche Fahrt« feierten ihre Auferstehung. Die Krönung aller Chorkonzerte bildete die Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven zur Feier des 75 jährigen Jubiläums der Liedertafel. Es wirkten dabei 400 Sängerinnen, Sänger und Instrumentalisten mit. Bekanntlich ist es schwer,

Orchester und Chor günstig zu plazieren: entweder kommen die drei ersten rein orchestralen Sätze zu kurz oder der letzte, der die Zusammenwirkung von Chor, Soloquartett und Orchester verlangt. Ich habe dem Orchester Keilform zwischen den Chormassen gegeben. Möglich, daß dadurch die Schallkraft der ersten Geigen etwas leidet, aber dafür ist die Wirkung des 4. Satzes, von einem so großen Chor gesungen, wie er mir zur Verfügung stand, kolossal. Bei einer Aufführung, der ich kürzlich beiwohnte, und in der das Orchester, das ganze Podium einehmend, im Vordergrund saß, während der Chor hinter ihm plaziert war, ging die Wirkung dieses Satzes zum Teil verloren.

Die Werke für Orchester allein, die der Vereinsdirigent leitete, waren in dieser Zeit nicht so zahlreich wie sonst, da ja Reger mit den Meiningern drei der Orchesterkonzerte übernommen hatte. Immerhin kamen noch die E-Moll-Symphonie von Tschaikowsky, zwei Symphonien von Mendelssohn, die schottische in A-Moll und die italienische in A-Dur, der Tasso von Lißt, Harold in Italien von Berlioz, die Peer Gynt-Suite von Grieg und eine Reihe Ouvertüren, von denen Dvořáks »In der Natur« besonders ansprach, zur Aufführung. Außerdem stellten die Solisten *Hans Lange* mit dem Violinkonzert G-Dur von Mozart und dem Hexentanz von Paganini, *Edith von Voigtländer* mit den beiden Violinkonzerten von Brahms und Mendelssohn, *Joan Manén* mit dem Konzert von Beethoven und dem Rondo Capriccioso von *Saint*-Saëns, *Walter Kirchhoff* mit der Romerzählung aus Tannhäuser und die *Guszalevicz* mit der Schlußszene aus der Götterdämmerung hohe Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Orchesters. »Starke Scheite schichtet mir dort« sang im letzten Konzert 1913/14 die Guszalewicz. Kurze Zeit darauf wurden die Scheite zum Weltbrand geschichtet.

Das Vereinsleben auch während des Kriegs einigermaßen frisch zu erhalten, war schwer. Bald

wurde dieser, bald jener Sangesbruder ins Feld gerufen, gar bald trat in einzelnen Sängerfamilien Trauer um Söhne und Brüder ein, Weichmütige waren überhaupt nicht in der Stimmung, ein Lied zu singen. Und doch durfte der Taktstock nicht ruhen, sollte nicht beim Kriegsende der Verein in die Brüche gegangen sein. War er doch schon kurz nach Kriegsanbruch auf 500 Mitglieder gesunken. Zum Glück blieb ein sicherer Stamm von Sängern und Sängerinnen dem Gesange treu. Der im hohen Alter noch sangesfreudige, in allen geschäftlichen Angelegenheiten des Vereins kühl und genau abwägende Senator *Moßler*, welcher nach Kirchhofs Tod 1916 als Vorsitzender gewählt worden war, der gewissenhafte, immer auf Mehreinnahme bedachte, langjährige Kassierer Hofbuchhändler *Buchmann*, der taktfeste, allzeit dienstbereite Schriftführer *Friedrich König*, nicht zuletzt der als Sänger und Chorleiter begabte stellvertretende Dirigent des Vereins, Kantor *Franz Wagner* mögen namentlich genannt sein. Gern hätte ich die Treuen alle aufgezählt, wenn es der Raum zuließe. Ich drücke ihnen hiermit im Geiste die Hand mit herzlichem Dank für ihr Durchhalten in einer Zeit, in der es nicht unnatürlich war, ein Linsengericht — in wörtlicher Bedeutung — dem schönsten Liede vorzuziehen.

Im Oktober 1915 begannen die Vereinskonzerte wieder. Natürlich mußten die Gesänge und Chorwerke der Leistungsfähigkeit des Kriegschors angepaßt werden. So wurde zunächst Rombergs beliebte Komposition der Glocke von Schiller hervorgesucht, und der Männerchor begnügte sich mit leichten Liedern im Volkston. Aber schon im Februar 1916 kam Händels Judas Makkabäus, allerdings in gedrängter Form, mit 240 Singenden und der verstärkten Ersatz-Bataillonsmusik 95, im April 1917 zur Feier des 80jährigen Bestehens der Liedertafel die Symphoniekantate »Der Lobgesang« von Mendelssohn neben

der Symphonie H-moll und der Allmacht von Schubert und im März 1918 das Paradies und die Peri von Schumann zur Aufführung. Auf Mitwirkung von hervorragenden Künstlern wurde auch in der Kriegszeit Wert gelegt. Obenan steht da der Kriegs- und Kammersänger *Alfred Kase*, der zweimal erschien, *Alice Ripper* erspielte sich einen großen Erfolg, dem der von *Hinze-Reinhold* und *Schramm* nicht nachstand. Die bulgarische Kammersängerin *Anna Todoroff* interessierte lebhaft, *Alexander Petschnikoff*, *Ferdinand Kaufmann* und *Walther Davisson* geigten vorzüglich, das Ehepaar *Forchhammer* gab einen ergreifenden Duett- und Liederabend. *Maria Ulbrich* mit ihrer herrlichen Sopranstimme, *Elisabeth Boehm van Endert* und *Hedwig Rhode* und noch andere ausgezeichnete Künstlerinnen wären zu nennen, wenn es darauf ankäme, eine Chronik des Vereins zu schreiben. Es genügt aber, konstatiert zu haben, daß der Verein während der Kriegszeit seinen Mitgliedern über manche schwere Stunde hinweggeholfen hat, indem er sie in die lichten Höhen reiner Kunst führte, und daß er sie zum Ausharren ermutigte, indem er verheißungsvolle vaterländische Töne anschlug.

Freilich hat auch das heldenhafte Ausharren des deutschen Volkes nicht zum Siege geführt. Als wir am 8. November 1918 den Heldentenor *Kurt Taucher* aus Hannover zur Hauptprobe erwarteten, telephonierte der Agent des Künstlers: »Taucher kann nicht kommen, bereits Maschinengewehre am Bahnhof aufgestellt.« Wenige Stunden darauf war auch Gotha in hellem Aufruhr und an Konzerte nicht zu denken. Die Proben wurden aber, wenn auch mit Unterbrechungen, weiter gehalten, und bereits im April des nächsten Jahres konnte in der Margaretenkirche »Die Legende von der heiligen Elisabeth« von Lißt zur Aufführung kommen.

Von da ab ist keine Störung im musikalischen Leben der Liedertafel wieder eingetreten, auch nicht

durch den bedauernswerten Gothaer Märzputsch 1920. Die Mitgliederzahl hat in fast beängstigender Weise zugenommen, so daß der Verein über 3000 Eintrittskarten ausgeben muß, weit mehr als der Größe des Schießhaussaales entspricht. Eine jährliche Einnahme aus Vereinsbeiträgen von 50 000 Mark macht die Liedertafel unabhängig von jeder zufälligen Einnahme. Beide Chöre haben tüchtiges Stimmaterial. Vor allen Dingen hat der Männerchor guten Zuwachs erhalten. Freilich ist er noch nicht wieder das einheitliche auf jeden Wink des Dirigenten genau reagierende Chorinstrument wie in früherer Zeit, aber auf dem besten Wege, es zu werden. Der Frauenchor zählt viele jungfrische Stimmen. Aber wie der freundliche Leser dieses Rückblicks schon bemerkt haben wird, ist er bis jetzt noch, obwohl der gewaltige Männerchor bei größeren Aufführungen geschlossen zu ihm tritt, an Bachs Matthäuspassion, an der H-Moll Messe und dem Weihnachtsoratorium desselben Meisters, an Beethovens Missa solemnis, überhaupt an den gewaltigsten Werken der Chorliteratur vorüber gegangen, weil er diesen Aufgaben noch nicht gewachsen ist. So gilt es in bezug auf beide Chöre nicht nur Erreichtes zu behaupten, sondern auch zu größeren neuen Aufgaben zu schreiten. Ziele sind da. In dem Streben, sie zu erreichen, kann die Liedertafel ihre Jugendkraft beweisen.

In bezug auf die mitwirkenden Künstler wird man vielleicht in Zukunft wegen der Honorare, die die Berühmtheiten beanspruchen, etwas bescheidener werden müssen. Um so mehr hoffe ich Interesse zu erwecken, wenn ich im nachfolgenden einen Blick zurückwerfe auf jene Konzertabende, in denen Allererste mitwirkten. Vielleicht lernt man hier und da einen neuen Zug in dem Charakterbild einzelner dieser Größen kennen.

Wie ich schon oben erwähnte, war das Auftreten von *Lillian Sanderson* für die Liedertafel von be-

sonderer Bedeutung. Von ihr will ich darum zuerst erzählen.

Die Großstadtkritiken, namentlich die Berliner, hatten dafür gesorgt, daß ihrem Auftreten gegenüber die höchste Spannung herrschte. Zum großen Teil war ihr Erfolg schon entschieden, als sie auf das Podium trat, denn sie war von berückender Schönheit und großer Liebenswürdigkeit. Ihr Gesang entsprach vollkommen ihrer Erscheinung, so daß sie dem Publikum als die verkörperte Poesie erschien. Sie hatte einen vollen, gesättigten Alt, aber ihre Hauptstärke lag im Vortrag, und sie war darin so sehr Meisterin, daß sie bei der Wiederholung eines Liedes — sie mußte viele wiederholen — oft ganz neue Lichter aufsetzte. Sehr ihrer Stimmung unterworfen, entfaltete großer Beifall ihre ganze Künstlerschaft; aber auch nur ein einziges Nichtganzgelingen konnte — wie ich bei späterem Auftreten merkte — ihre Sieghaftigkeit beeinträchtigen. Vielleicht liegt hierin der Grund, daß diese große Künstlerin schon nach wenigen Jahren vom Konzertpodium verschwand. Ihr mimosenhaftes Wesen schrak jedenfalls leicht vor dem Ungeheuer Publikum zusammen, und so blieb sie nur eine vorübergehende, aber glänzende Erscheinung am Künstlerhimmel.

Unter allen Sängern, die in den Liedertafelkonzerten mitgewirkt haben, hat als Persönlichkeit und Künstler den tiefsten Eindruck auf mich *Max Alvary* gemacht. Ich lernte ihn kennen, als er 1880 Hofopernsänger — mehr lyrischer als Heldentenor — in Weimar war. Ein vornehmes Halbdunkel, das er durch gute Deckung den Tönen vom eingestrichenen d an gab, die wunderbare Textaussprache, die Biegsamkeit seiner Stimme hatten es mir angetan. 1881 sang er zum erstenmal bei uns in einem Saalkonzert, nachdem er sich vorher in einer Aufführung der Schöpfung — unter Wanderslebs Leitung — den Gothaern bekannt gemacht hatte. Noch heute klingt mir in den Ohren sein unver-

gleichlich schöner Vortrag der Adelaide von Beethoven und des Schubertschen Liedes »Die linden Lüfte sind erwacht«. Er machte mir die Freude, mein Lied »Fremdes Glück«, das ich ihm gewidmet hatte, im Konzert zu singen. Dieses Lied, in dem ich mich zum erstenmal als Komponisten gedruckt sah, erschien im Verlag von Kühn in Weimar und wurde in der Folge in Dilettantenkreisen vielfach gesungen, in Künstlerkreise ist es indessen nicht gedrungen und hat es nach meiner heutigen Beurteilung auch nicht verdient. Nach einigen Jahren ging Alvary mit der Neumannschen Wagneroper nach Amerika, und von hier aus breitete sich sein Ruhm als Wagnersänger in ganz Deutschland aus. Nach seiner Rückkehr verpflichtete ihn Pollini unter glänzenden Bedingungen für Hamburg. Unser Thüringen konnte er nicht vergessen, und um zum wenigsten im Sommer hier sein zu können, baute er sich in Tabarz ein Landhaus, zu dem ihm der Herzog Ernst II. den Baugrund überwiesen hatte unter der Bedingung, daß er dafür fünfmal im Hoftheater auftrete. Er trat zunächst als Lohengrin auf und erweckte namentlich in der Frauenwelt ungeheure Schwärmerei. Seine Darstellung war hinreißend, seine Kostüme von künstlerischer Pracht, sein ganzes Wesen atmete Sieghaftigkeit; und wenn auch seine Stimme viel von dem ursprünglichen Duft aus seiner Weimarer Zeit verloren hatte, so wirkte er doch durch vollständige Übereinstimmung von Wort und Ton und genaues Anpassen an die Situation immer tief und überzeugend. Dem feingebildeten Künstler lag jede Kulissenreißerei fern. Während z. B. alle anderen Sänger, die ich gehört habe, in der Gralserzählung die Stimme bis zum Schluß steigerten, erreichte er den Höhepunkt schon bei den Worten »sein Ritter ich«; — dann sang er leise und ohne besondere Geste »bin Lohengrin genannt«. Lohengrin ist stolz darauf, der Sohn Parzivals

zu sein, auch darauf, daß er sein Ritter ist, aber daß er Lohengrin heißt, ist unwesentlich. Man konnte nach dem hiesigen Erfolg begreifen, daß bei seinem Auftreten in Amerika die Damen auf die Bühne geeilt sind und ihn geküßt haben, erklärte doch auch eine hiesige Dame ekstatisch nach der Lohengrinaufführung: »Ich liebe ihn, ich liebe ihn wirklich.« Es gehört zu meinen schönsten Erinnerungen, daß ich mit diesem einzigartigen Künstler vielfach musizieren konnte. Er hatte sich für die Musteraufführungen in München verpflichten lassen und bat mich, sein Korrepetitor zu sein. Ich sagte gern zu, denn ich durfte anregende Stunden erwarten. Um zu ihm zu kommen, fuhr ich mit der Eisenbahn bis nach Friedrichroda, mit der Absicht, zu Fuß den schönen Waldweg nach Tabarz zu gehen. Aber als ich in Friedrichroda ausstieg, erwartete mich ein feiner Zweispänner mit dem notwendig dazu gehörigen Kutscher und einem nicht notwendig dazu gehörigen Bedienten in weißen Handschuhen. So war Alvary: in allen Stücken nobel, das Geld spielte keine Rolle. Der Bediente übrigens vergaß seine Rolle, als es unterwegs zu regnen anfing. Da ließ er plötzlich den Wagen halten und bat, wegen seines neuen Hutes zu mir einsteigen zu dürfen. »Herr« und »Diener« haben sich dann vortrefflich unterhalten, bis der Wagen vor dem Probelokal hielt, in dem Alvary schon in Hemdsärmeln — es war entsetzlich heiß — am Flügel stand und zu jeder Siegfriedoffenbarung bereit war. Meine uneigennützige Tätigkeit bei ihm veranlaßte ihn, in einem Konzert der Liedertafel gegen ein Honorar von 500 M. zu singen. Das Konzert fand schon am 27. September statt, weil am ersten Oktober seine Tätigkeit bei Pollini in Hamburg begann, von dem er dann täglich 500 M. Honorar empfing. Es nahm einen glänzenden Verlauf, der Beifall wurde stürmisch, als Alvary zum Schlusse Lohengrins Abschied sang.

Nach dem Konzert suchten mehrere junge Damen in seine Nähe zu kommen. Er sagte: »Was wäre ein Künstler ohne die Schwärmerei der jungen Damenwelt.« In diesem Konzert wagte übrigens Alvary eine aufsehenerregende Neuerung, darüber sich manches Haupt verwunderte, er sang — ohne Handschuhe. Wie schrecklich die Neuerung erschien, geht daraus hervor, daß sie sogar in der Kritik einer Tageszeitung am anderen Tag mißbilligend angedeutet wurde. Heute begreift man das nicht, aber damals hatte man kein Gefühl dafür, daß die weißen Handschuhe nicht nur Handschuhe, sondern auch ein artiges Zöpfchen waren. Nachdem dieser Zopf gefallen war, wurde noch mancher andere abgeschnitten. So war es Sitte, daß ein Vorstandsmitglied in Frack und weißer Binde, den Zylinder in der Hand, die Solistin, die natürlich einen von dem Verein gestifteten Blumenstrauß in der Hand trug, auf das Podium geleitete. Da sagte einmal eine humorvolle, etwas männlich aussehende Pianistin, als der erste Vorstand um ihren Arm bat: »Geht's nicht ohne diese feierliche Vorführung« und — auf den Strauß deutend — »ohne diese Vorschußlorbeeren? Denken Sie mal, wenn ich nun nichts kann!« Damit erreichte das Musagetentum in der Liedertafel sein unrühmliches Ende. Alvary war von kleiner Statur, wirkte aber auf der Bühne durch allerhand Künste viel größer. Als ich einst die Bemerkung machte, daß ich ihn mit meiner mittleren Statur an Länge überrage, meinte er lächelnd: »Sagen Sie das niemand, man braucht das nicht zu wissen.« In Alvarys Heim herrschte reges Leben. Eine reiche Kinderschar, die dazu gehörigen Gouvernanten, Besuche aus Weimar sorgten dafür. Die Tischzeit war englisch. Von unserer Nibelungenrepetition gings zur Hauptmahlzeit. Gabs Gänsebraten, so waren mindestens 2 dieser Vögel nötig, und Alvary teilte selbst das Fleisch, die Großen bekamen Längsstücke, die Kleinen

Querstücke, jeder nach seiner Größe, wie er sagte. Während des Mahles stellte sich wohl einer der Buben auf einen Stuhl und sang ein Lied. Je lauter und unbefangener das geschah, desto mehr hatte es den Beifall des Vaters. — Nur wenige Jahre noch hat Alvary der Kunst gedient, ein tückisches Leiden warf ihn auf das Krankenbett, kurz nach einer Operation im Gothaer Landkrankenhaus starb er, im 42. Lebensjahr, von den Jungen nicht gekannt, von den Alten halb vergessen. Auch an ihm bewahrheitet sich das Dichterwort: Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze.

Eine originelle Persönlichkeit war Alvarys Stimmkollege *Anton Schott.* Ich hatte ihn als Masaniello in der Stummen bewundert und war dadurch bewogen worden, ihn zu engagieren. Als wir das Liebeslied aus der Walküre probierten, konnte ich ihm die Klavierbegleitung nicht stark genug spielen; er verlangte, daß seine hohen Töne, die oft angestrengt klangen, gehörig durch die Begleitung gedeckt wurden. »Was wollen Sie mit Ihrem Wimmerkasten«? sagte er, »in Wien haben sie 8 Trompeter neben mich gestellt, und ich hab sie alle unter die Bank gesungen.« Als ich seinen Vortrag eines Schubertschen Liedes lobte, sagte er: »Ja, das kann ich, aber sonst bin ich ein großes musikalisches Rindvieh.« Vor Beginn des Konzerts bat er um eine Flasche recht schlechten Rotweins. Er goß sich ein Glas davon ein, mischte noch einige weiße Pulver hinein, trank das Zeug und sagte: »Das schmeckt so schlecht, daß nur ich allein es hinunter bringe, aber es tut gut.« Dann nahm er noch eine mächtige Priese, ließ sie sich austoben, rief mir nochmals zu: Also »Forte«, das Schlußmotiv FFF, betrat das Podium und schmetterte seine Heldentöne in den großen Saal, daß das Publikum aus dem Häuschen war. Als ich eine ältere Dame, die ihn nach der ersten Nummer begrüßen wollte, in der Tür

des Künstlerzimmers zur Umkehr bewog, damit er nicht gestört werden sollte, rief er, die Dame zu spät erkennend, in komischer Bestürzung: »Mein Gott, was haben Sie da gemacht, das ist ja meine Freundin Lina, die so prächtige Kritiken über mich schreibt.« Ich tröstete ihn: »Sie kommt schon wieder.« Und sie kam wieder, und beide machten aus, nach dem Konzert noch eine Stunde gemütlich zusammen sitzen zu wollen. So geschah's, und die Kritik »Linhards« war wieder wie gewöhnlich von großem Ausmaß. Fast vergessen gleich Alvary ist auch heute Schott.

Aber ein dritter Heldentenor, der bei uns auftrat, ist heute noch der gefeierte Liebling auf der Bühne und im Konzertsaal, es ist *Heinrich Knote.* Er sang 1902 zum erstenmal hier. Ich hatte ein ganzes Wagnerprogramm mit Orchester aufgestellt: Meistersingervorspiel, Lohengrins Herkunft, Vorspiel und Isoldens Liebestod aus Tristan, Schlußszene aus dem Liebesmahl der Apostel, Lohengrins Abschied, Waldweben aus Siegfried, Gruß an Hans Sachs und Walthers Preislied. Das Konzert gehörte mit zu den erfolgreichsten der Liedertafel, Knote wurde über alle Maßen gefeiert, so daß auch er wieder in jene Stimmung kam, in der der Künstler das Höchste geben kann, zu dem er befähigt ist, ja in der er eigentlich mehr gibt, als er geben kann, wenn man dem volkstümlichen Worte trauen darf, daß er in dieser Stimmung über sich selbst hinaus wachse. Die frohe Stimmung des Künstlers hielt auch nach dem Konzert noch an, und im geselligen Kreise ließ er seiner Frohlaune die Zügel schießen. Er hat die wunderbare Fähigkeit, die Gesichtsmuskeln einzeln zu bewegen. Wie Blitze zuckten diese nacheinander auf, und das sah so komisch aus, daß die Tafelrunde aus der Heiterkeit nicht herauskam. Er war damals anscheinend kein Verächter eines guten Tropfens. Als er aber später wieder bei uns einkehrte, war er ab-

stinent und hatte dabei offenbar auch das Gesichtsblitzen verlernt, zum wenigsten zeigte er es nicht mehr. Seine Stimme und Künstlerschaft hatten unter der Abstinenz nicht gelitten.

Noch verschiedene gefeierte Heldentenöre kehrten bei uns ein, der Dresdener Dr. *von Bary*, *Walther Kirchhof*, *Rothmühl*, *Ejnar Forchhammer*, *Léon Lafitte*, *Pichler*, *Anton Bürger*, *Schmedes*, *Anthes*. Sie alle sind in guter Erinnerung bei mir, aber Züge zu besonderer Charakteristik ihres Wesens könnte ich nicht angeben. Nur daß der sonst großartige Pariser Laffitte aus der Gralserzählung ein französisches Effektstück machte, und daß ich mir nach dieser Erfahrung ein ganzes Wagnersches Musikdrama von französischen Künstlern gesungen vom deutschen Empfinden aus als unerträglich denke, möchte ich nicht verschweigen. Auf ein anderes möchte ich bei dieser Gelegenheit noch hinweisen. Die Gothaer Liedertafel verdankt stärkste Erfolge den Bruchstücken aus Wagner-Dramen, die nicht nur von den oben genannten Heldentenören, sondern auch von großen Baritonisten wie *Bulß*, *Büttner*, *Perron*, *Kase*, *Soomer*, *Scheidemantel*, *Strathmann*, *Alexander Heinemann*, *Albert Fischer*, *Loritz*, *Van Hulst*, *Geiße-Winkel*, *Franz Schwarz*, *Staudigl* u. a. gesungen wurden. Und trotzdem muß man heute noch hören und lesen, daß Wagner-Bruchstücke im Konzertsaal nicht wirken. Wer hat nur das zum erstenmal gesagt? Und warum wird das nun immer entgegen aller Erfahrung nachgesprochen? Ich kann da gleich noch ein Beispiel von der großen Wirkung eines solchen Bruchstücks, nämlich der großen Schlußszene aus der Götterdämmerung, die von der norwegischen Kammersängerin *Ellen Gulbranson* bei uns gesungen wurde, anführen. Die Umstände, die mit diesem Auftreten verbunden waren, sind nicht ohne Interesse. Die *Gulbranson* kam damals von den Wagnerfestspielen in Bayreuth, wo sie als Brünnhilde

aufgetreten war. Das begleitende Orchester bei uns bestand aus Mitgliedern der Hofkapelle — die gesamte Hofkapelle durfte nach einer alten Verfügung nur unter dem Hofkapellmeister spielen — der Militärkapelle und einigen guten Mitgliedern der Stadtkapelle. Zu meinem großen Schrecken konnten weder die Hofkapell-, noch die Militärkapellmitglieder die Hauptprobe, die am Tage des Konzerts stattfand, mitmachen. Die wenigen Männlein der Stadtkapelle mußten also allein den Orchesterpart eins der schwierigsten und kompliziertesten Werke der Musikliteratur ausführen. Natürlich fehlten an vielen Stellen die Hauptstimmen, oft war der Akkord gar nicht zu erkennen. Die Gulbranson sang unentwegt weiter, bei gewissen Stellen konnte sie das Lachen nicht verbeißen. Wie sie nach dem Konzert gestand, hatte sie während der Probe auf jeden Konzerterfolg verzichtet, aber sie sei dann geradezu glücklich gewesen, als das volle Orchester sich dann so gut gehalten habe. Es war eine jener Proben, in denen der Dirigent Blut schwitzt. Aber psychologisch genommen war die Sache gar nicht so übel. Wer soeben mit dem Bayreuther Musterorchester gesungen hat, dem mußte jedes andere Orchester minderwertig erscheinen. Aber nach dieser Höllenprobe wieder mußte der Gulbranson das volle Orchester — das übrigens nur mit guten, tüchtig einstudierten Kräften besetzt war — wie das Bayreuther vorkommen. Die Schlußszene hatte einen ungeheuren Erfolg, und da damals die Götterdämmerung in unserem Hoftheater noch nicht gegeben wurde, so erweckte diese Teilaufführung im Konzertsaal das größte Interesse, das auch einer späteren Aufführung mit der *Plaichinger* zugute kam.

Durch den Sieg der Wagnerschen Tonsprache war der Ziergesang in Mißkredit gekommen. Die Zeiten einer Adeline Patti waren längst vorüber. Da tauchte der Name *Erika Wedekind* als einer erstklassigen

Koloratursängerin auf. Die Dresdener Hofbühne hatte den seltenen Vogel 1894 eingefangen. Nicht nur ihre Koloratur, sondern auch ihre seelenvolle Stimme wurde gepriesen. Wir verpflichteten sie für ein Konzert 1896 und verfehlten nicht, unser Publikum auf sie einzustellen. Alles war voller Spannung. Wenige Tage vor dem geplanten Konzert schrieb sie, daß durch eine Repertoireänderung an der Hofbühne ihr Kommen unmöglich geworden sei. Nun haben wir aber mit einer gewissen Dickköpfigkeit daran festgehalten, unsere Versprechen dem Publikum gegenüber zu halten; und auch in diesem Falle sollte es geschehn, koste es, was es wolle. So mußte sich denn unser junger Kassierer, Daniel hieß er, in die Löwengrube des General-Intendanten v. Seebach begeben und die Wedekind herausholen. Und wirklich, es gelang, die anmutige Erika kam, sang und siegte. Noch größer wurden unsere »Nöten« bei Gelegenheit ihres zweiten Auftretens im nächsten Jahr. Da telegraphierte sie am Tag vor dem Konzert ab, wie uns schien, aus nicht ganz triftigem Grunde. Ärgerlich schrieb ich ihr einen nicht sehr liebenswürdigen Eilbrief. Der Vorsitzende Voigt schrieb zum Überfluß noch einige geharnischte Zeilen hinzu und schickte den Brief sofort eingeschrieben ab, obwohl ich ihm gesagt hatte, daß ich ein 2. Telegramm von der Wedekind erwartete. Nach wenigen Stunden kam wirklich jenes 2. Telegramm mit der Mitteilung, daß die Künstlerin kommen werde. Das war nun für uns eine fatale Situation. Wenn Frl. Wedekind unsern Brief in die Hände bekam, so war auf ihre Mitwirkung im Konzert nicht mehr zu rechnen. Ich muß heute noch lachen, wenn ich daran denke, wie Voigt, der an Stelle eines Taschenbuchs hundert Merkzettel in der Tasche trug, mitten im Schneegestöber in allen Taschen nach der Quittung für den eingeschriebenen Brief suchte, bis er ihn arg zerknittert in der ersten Tasche, die

er bereits dreimal durchsucht hatte, fand. Der uns näher bekannte Postdirektor ließ sofort an das Hauptpostamt in Dresden telegraphieren und um Aufhalten des bewußten Brietes bitten. Auch diesmal hatten wir Glück, am andern Morgen kam unser Brief, und am selben Abend Erika. Nach dem Konzert beim gemütlichen Abendessen berichteten wir ihr unsere Briefgeschichte. Sie lachte herzlich darüber und freute sich offenbar, daß wir so großen Wert auf ihre Mitwirkung legten.

Man wird sich vielleicht wundern über unser »Getue« einer Sängerin wegen. Aber es ist gar eigen mit der Seele des Konzertbesuchers. Wenn sie einmal durch tagelange Hinweise auf einen bestimmten Künstler eingestellt ist, dann wirkt jede Vertretung, und sei sie noch so vollkommen, enttäuschend. Als *Lula Myß-Gmeiner* ihr zweites Engagement bei uns wegen plötzlicher Indisposition absagte, sprang für sie *Julia Culp* ein. Nun steht die Culp der Gmeiner nicht nach, aber an jenem Abend machte sie nicht entfernt den Eindruck, den sie bei einem späteren Auftreten machte, als das Publikum auf sie eingestellt war.

Durch die Wedekind war das Interesse an Koloraturgesang geweckt und nach ihr sangen ihre Stimmkolleginnen Rose Ettinger aus Oregon, Mary Münchhoff aus Omaha, Mary Garnier aus Paris, Käte Hörder aus Leipzig und Frida Hempel aus Berlin bei uns. Die Ettinger war ein süßes Kind, wohl kaum 18 Jahre alt, ihre Stimme reichte bis zum dreigestrichenen g, und auf dem dreigestrichenen Es konnte sie noch einen Triller singen. Mit der großen Arie der Königin der Nacht von Mozart und der Glöckchenarie aus Lakmé von Deliebes und nicht minder mit ihrem Liedgesang begeisterte sie das Publikum. Wie gern hätte ich später diese Sängerin noch einmal gehört, aber sie ging in ihr Vaterland Amerika zurück und

soll dort — unverbürgten Gerüchten zufolge — elend zugrunde gegangen sein.

Großes Aufsehen erregte bei uns *Frida Hempel*, die von allen Koloratursängerinnen, die ich kenne, die vollste Stimme hat. Über die Künstlerin ist in den letzten Jahren viel geschrieben worden, da sie sich in Amerika während des Kriegs undeutsch benommen haben soll. Wenn ich mir diesen schlichten, offenen Menschen vergegenwärtige, wie er sich bei uns gab, so kann ich nicht an ein überlegt schlechtes Handeln bei ihr glauben. Ein zweites Auftreten zustande zu bringen, gab ich mir die größte Mühe, brachte zu diesem Zweck sogar eine Biographie mit Bildnis der Künstlerin in den von mir herausgegebenen Blättern für Haus- und Kirchenmusik aus der Feder des Berliner Mitarbeiters Dr. Fiege, aber ohne Erfolg, die Amerikareise der Sängerin kam dazwischen. Und dann kam der Krieg!

Von der großen Reihe berühmter Instrumentalisten, die bei uns auftraten will ich nur nennen: *Siloti*, *Stavenhagen*, *Friedheim*, *d'Albert*, *Max Pauer*, *Felix Dreyschock*, *Eisenberger*, *Lamond*, *Dohnanyi*, *Rauol Pugno*, *Sapellnikoff*, *Emil Sauer*, *Ansorge*, *Alfred Höhn*, *Leopold Godowsky*, *Max Jaffé*, *Marg. Stern*, *Alice Ripper*, *Martha Remmert*, *Josef Pembaur*, *Schramm*, *Walther Gieseking*, ferner *Burmester*, *Petschnikoff*, *Serato*, *Richard Sahla*, *Sarasate*, *Manén*, *Halir*, *Nachez*, *Alfred Krasselt*, *Robert Reitz*, *Julius Thornberg*, *Barmas*, *Leopold Premyslav*, *Brindis de Sala*, *Edith von Voigtländer*, *Sänger-Sethe*, *Heinrich Grünfeld*, *Kiefer*, *Julius Klengel*. *Burmester* und *Brindis de Sala* boten dem Psychologen besonders interessante Einblicke in ihre menschliche und künstlerische Wesenheit.

Willy Burmester trat im Jahre 1895 zum erstenmal bei uns auf. Ich hatte schon gehört, daß er die höchsten Anforderungen an die Begleitung stellte und sehr ungezogen sein könne, wenn es nicht klappte. Ein

Musikdirektor, den er schlecht behandelt hatte, sagte mir, er wolle »den Kerl« nicht wieder haben, und wenn er noch so schön spiele. Ähnliche Urteile hörte ich von andern, auch daß er einen Dirigenten eines Musikvereins so blamiert habe, daß dieser seinen Posten aufgegeben habe. Ich bereitete das Orchester doppelt vorsichtig vor und mich mit ihm. Und doch klappte in der Hauptprobe eine Stelle nicht. Aufhören! Noch einmal! Wieder klappte es nicht, und der Künstler begann aufzubegehren. Da zeigte ich ihm die betreffende Stelle — es war ein Einsatz — in der Partitur. Ohne ein Wort zu sagen, fingen wir die Sache noch einmal an. Und nun ging es, weil er aus der Partitur gesehen hatte, daß der Fehler an ihm und nicht an uns lag. Er geigte das Konzert Nr. 7 (E-Moll) von Spohr und Thema und Variationen über Nel cor piu von Paganini. Im Konzert war der Beifall ungeheuer. Und wohl in Erinnerung daran, daß er in der Probe dem Orchester unrecht getan hatte, stiftete er demselben ein Faß Bier, weil es seine Sache im Konzert so gut gemacht habe. Beim Abendessen entpuppte er sich als ein prächtiger, schlichter Mensch und fröhlicher Gesellschafter, dem es anscheinend sehr gut bei uns gefiel, denn als er gegen Mitternacht den Zug versäumte, kam er den weiten Weg vom Bahnhof noch einmal zu uns zurück und blieb noch lange. Interessant waren seine Mitteilungen über seinen Aufenthalt in Helsingfors, wohin er sich zurückgezogen hatte, um zu studieren. Sein erstes Konzert in Berlin war spurlos vorübergegangen; und er wußte doch, daß er das Zeug dazu hatte, ein Allerersten zu werden. In Helsingfors reifte er zum größten Violintechniker. Er wußte noch die Zahl gewisser Übungen, die er gemacht. Daß er dabei nicht nur zum Techniker wurde, davor behütete ihn seine große Musikalität und sein gemeinsames Musizieren mit *Hans von Bülow*. Mit diesem letzteren mag es auch zusammenhängen,

daß er so hohe Anforderungen an die Begleitung stellte. Wer mit dem Meister des Rhythmus *Hans von Bülow* musiziert hat, dem wird es jeder andere nur schwer zu Danke machen. Die Schwierigkeit, *Burmester* zu begleiten, liegt in den reichen kleinen agogischen Modifikationen seines Spiels. Diese nachzuempfinden ist natürlich viel schwieriger als eine Tempoänderung in der großen Linie. Daher fand ich auch heißblütige Spieler wie *Pablo de Sarasate, Manén*, die ihr Temperament mehr in der großen Linie austoben lassen, leichter zu begleiten als *Burmester* mit seinen feinen Abwägungen. Wie anspruchsvoll *Burmester* ist, geht daraus hervor, daß er die Probe zum *Bruch*schen G-Mollkonzert, die mit einem 'guten Orchester unter einem mindestens als Wagnerinterpreten anerkannten Hofkapellmeister stattfand, abbrach und sich im Konzert von seinem ständigen Klavierbegleiter begleiten ließ. Bei seinem zweiten Engagement machte uns Burmester die Freude, seine Gattin, eine frische Finnländerin, mitzubringen, die die Tafel nach dem Konzert in der angenehmsten Weise beleben half. Noch ein drittes Mal kam der Meister zu uns, als Künstler derselbe, als Mensch bereits ganz Geheimrat, obwohl ihm unser Herzog damals diesen Titel noch nicht verliehen hatte. Ich habe ihm die Wesensänderung nicht übel genommen, kam er doch damals von Weimar — und Weimar bildet seine Leute nach der geheimrätlichen Seite aus. Das ist nun mal so. *Burmester* war persona grata am herzoglichen Hof bei uns, und der Herzog überschüttete ihn mit Auszeichnungen, er ernannte ihn nicht nur zum Geheimen Hofrat, sondern verlieh ihm auch das Komthurkreuz. Letztere Auszeichnung wurde, wie ich hörte, von andern Kabinetten als zu hoch gemißbilligt. Wenn aber der Herzog damit den großen Künstler auf eine Stufe mit einem kommandierenden General stellte, so hatte er sicher recht.

Der Neger *Brindis de Sala*, der 1886 in der Liedertafel auftrat, spielte den 3. Satz des Mendelssohn-Konzerts in einem so rasenden Tempo, daß seine ständige Begleiterin nicht mitkonnte und einige Temposchwankungen entstanden. Die Aufregung des Mannes danach war entsetzlich, er hätte wohl die junge Dame am liebsten zerfleischt. »Nun gibt es nichts hier«, sagte er immer, auf sein Knopfloch deutend. Um das zu verstehen, muß man wissen, daß die Mutter der deutschen Kaiserin anwesend war, und daß der naive Künstler damit eine Ordensauszeichnung in Verbindung brachte. Der Konzertagent *Julius Sachs* aus Berlin klopfte dem Geiger auf die Schulter und begütigte ihn wie man ein wildgewordenes Pferd begütigt. Daß sich die hübsche Pianistin in den schwarzen Mann verliebt hat und von ihm unglücklich gemacht wurde, ist namentlich heute im Angesicht des Verhalten gewisser deutscher Frauen der »schwarzen Schmach« gegenüber begreiflich.

Die bedeutendste Bekanntschaft, die ich als Dirigent der Liedertafel machte, war die *Max Regers*. Daß diese Bekanntschaft zu freundschaftlichen Beziehungen geführt hat, erfüllt mich mit Stolz. Schon 1901 hatte ich über den damals 28jährigen Meister in den von mir herausgegebenen Blättern für Haus- und Kirchenmusik einen Hinweis geschrieben. Aber erst 1908 fügte es sich, ihn für einen Regerabend der Liedertafel zu gewinnen. Im Hotel zum Deutschen Hof sah ich ihn zum erstenmal. Nach den Bildern, die ich von ihm kannte, hielt ich ihn für einen noch sehr jugendlich aussehenden Mann von kleiner Statur und war daher verblüfft, als er in seiner »ganzen Länge« vor mir stand, mit Gesichtszügen, die von großen Kämpfen und manchem Sturm im Leben Zeugnis gaben. *Reger* hatte am Abend vorher in München ein Konzert gegeben, war dann die ganze Nacht hindurch gefahren, und nun war es kein Wunder, wenn er fahl aussah.

Als Mithelfer im Konzert hatte er sich den ausgezeichneten Geiger *Alfred Krasselt*, die gute Altistin *Adele Münz* und die als Kammermusikspielerin bestens bekannte Pianistin *Marie von Bassewitz* verschrieben. In der Probe stand ich vollständig im Banne des großen schöpferischen und reproduktiven Meisters. Während einer Unterbrechung derselben erklärte er mir einzelne schwerverständliche Harmonien, die von Kritikern getadelt worden waren. Gern nahm er dabei den neapolitanischen Sextakkord zu Hilfe, der bekanntlich ja auch in seiner Modulationslehre eine große Rolle spielt. *Reger* legte auf die Logik seiner Harmoniefolgen großen Wert. — Der Abend erweckte beim Publikum großes Interesse; aber ein durchschlagender Erfolg für den Komponisten *Reger* war er nicht. Dieser war erst dem 2. und 3. Konzert beschieden, in denen *Reger* außergewöhnlich gefeiert wurde. Autographenjägerinnen bestürmten ihn im Künstlerzimmer. Eine Steigerung erfuhr noch seine Popularität, als er dreimal an der Spitze der Meininger Hofkapelle bei uns einkehrte. Seine Darbietungen Beethovenscher Symphonien, seine Böcklinsuite und vor allen Dingen seine Hillervariationen waren Höhepunkte im musikalischen Leben der Liedertafel und der ganzen Stadt, die bis jetzt noch nicht übertroffen worden sind.

Regers Auftreten in der Liedertafel führte zu einem Regerabend am Herzoglichen Hof. Der Zufall wollte es, daß der Hof niemals in Gotha anwesend gewesen war, wenn ein Regerkonzert stattgefunden hatte. Und doch wollte die Herzogin den Meister kennen lernen. Ich wurde deshalb vom Oberhofmarschallamt gebeten, mit *Reger* die Bedingungen zu einem Hofkonzert zu vereinbaren. *Reger* war zur Mitwirkung gern bereit, und auf seinen Vorschlag wurde noch der Weimarer Geiger *Robert Reitz* und die Münchener Sängerin *Anna Erler-Schnaudt* gewonnen. Die Hofkreise sahen gespannt dem Konzert

entgegen. Der Herzog, der schon so viel über *Reger* gehört hatte, wollte ihm den Hofratstitel verleihen. Es war Gebrauch, daß bei Titel- oder Ordensverleihungen die Regierung des Landes, in dem der zu Dekorierende beheimatet war, um Zustimmung ersucht wurde. Man fragte deshalb in Dresden an, da *Reger* damals Professor in Leipzig war. Die Dresdener Regierung machte Schwierigkeiten, weil es sich gerade um den Hofratstitel handelte, den sie wohl selbst an ihre Landeskinder verleihen wollte. Einen andern Grund kann ich zum wenigsten nicht in der Haltung des sächsischen Kabinetts finden, denn für einen Künstler der Königl. Professor ist und den bereits zwei Fakultäten zum Ehrendoktor ernannt kaben, wird gewiß die damalige sächsische Regierung den Hofratstitel nicht zu hoch gefunden haben. Ich machte das Oberhofmarschallamt darauf aufmerksam, daß *Reger* in Bayern geboren und jetzt auch noch bayrischer Untertan sei. Darauf wurde in München angefragt, und kurz nach dem Konzert kam von dort die Zustimmung. Übrigens hätte sich wohl der Herzog durch eine Ablehnung nicht beeinflussen lassen, denn er redete *Reger* schon bei Begrüßung vor dem Konzert mit »Herr Hofrat« an. Nach dem Konzert fand ein Essen statt, an das sich dann der Rundgang der höchsten Herrschaften anschloß. Es dauerte lange, bis das Herzogspaar an die Stelle kam, an der *Reger* stand. *Reger* wurde unruhig und war plötzlich verschwunden. Nach einiger Zeit erschien er wieder auf der Bildfläche, und seine Gattin sagte: »Ja, wo kommst du denn her, Maxel?« »Nur a Zigaretten hob ich geraucht« war die Antwort. Es ist mir heute noch ein Rätsel, in welcher verschwiegenen Ecke er das fertig gebracht hat. *Reger* hatte wohl von Haus aus Sinn für fürstliche Auszeichnungen, was bei seinem schlichten Charakter verständlich ist. Besonderen Wert legte er aber deshalb darauf, um den zahlreichen Gegnern seiner Kunst zu

zeigen, daß er trotz ihres Geschreis Anerkennung finde. So schrieb er vor jenem Hofkonzert auf meine Anfrage wegen des Hofratstitels: »Wissen Sie, mir macht es ja einen Hauptspaß all den Kerlen gegenüber, die in mir nur den Zerstörer und Vernichter der Musik sehen, den Hofrat zu kriegen. Sie wissen doch, daß man in allen möglichen Zeitungen die Berliner medizinische Fakultät wegen meines Dr. med. angerempelt hat, daß man sogar anonyme Briefe deswegen an die Fakultät geschrieben hat; nun ich kann Ihnen verraten, daß die Fakultät sich darüber sehr amüsiert!« Wohl freute sich *Reger* über Auszeichnungen, aber sie berührten sein inneres Wesen nicht. Und wenn ihn sämtliche Potentaten gemeinschaftlich zum Welt-Generalmusikdirektor ernannt hätten, *Reger* wäre immer derselbe geblieben, der er war. Mancher verträgt eben alle denkbaren Auszeichnungen, andere werden schon unter kleinen zu komischen Figuren.

Über *Regers* Humor ist schon viel geschrieben worden. Er konnte übermütig sein wie ein Kind. Die Probe vor dem Hofkonzert fand in meiner Wohnung statt. Bei einem Liede, das die *Erler-Schnaudt* sang, spielte er plötzlich gegen Ende desselben etwas ganz anderes gar nicht zum Gesang Passendes, und lachte mächtig, als die *Schnaudt* keine Miene verzog, sondern unbekümmert ihre Partie zu Ende sang. Sehen Sie, das war halt a Prob, ob Sie was können oder nicht. Das Lied »Die Glocke des Glücks« nannte er mit Vorliebe nach Kinderart: »Die Nocke des Nücks.« Nach der Probe sagte er zum Geiger *Reitz*, indem er die Geste des Rasierens machte: »So, nun geh ich erst zu Ihrem Kollegen.« »Zu meinem Kollegen?« fragte Reitz. »Na, freilich, der kratzt und Sie kratzen.« Selbstverständlich nahm ihm das *Reitz* nicht übel, wußte er doch, daß ihn *Reger* hoch einschätzte trotz dieses Witzes. Ein andermal sagte *Reger*: »Mit den Schriftsetzern ist nichts mehr los. Da hab ich kürzlich eine Sarabande

drucken lassen und hatte Sahrabande geschrieben und als Vortragsbezeichnung kratzioso. Denken Sie, die Kerle haben mir's korrigiert, es ist kein Humor mehr in der Welt.« Daß *Reger* die Violinsonate op. 72 über die Themen a f f e und s c h a f seinen Kritikern gewidmet hat, ist ja wohl bekannt. *Reger* war voller Anekdoten. Sie bildeten ein notwendiges Gegengewicht zu seinem ständigen Leben in höheren Regionen. Ob sie von etwas mehr oder weniger »Erdenschwere« waren, daraut kam es nicht an. Gerade Leute, die sich in ihrem Beruf mit den tiefsten Lebensproblemen beschäftigen, lieben in Gesellschaft eine an der Oberfläche haftende, oft nicht immer für Damengesellschaft berechnete Unterhaltung, während der gemeine Tagwerker nach Feierabend gern philosophiert.

Die Gewinnung so vieler Künstler für die Konzerte der Liedertafel brachte natürlich die Vereinsleitung mit den Konzertagenturen oder, wie sich diese mit Vorliebe nennen, mit den Konzertdirektionen in Berührung. Viele Jahre wurde die Vermittlung der Firma *Hermann Wolff* benutzt. In den achtziger und neunziger Jahren war diese Agentur allmächtig, sie verfügte und verfügt ja wohl heute noch über die besten Säle in Berlin und vertrat die ersten Künstler. Kein Wunder, daß da alle jungen Kräfte in ihre Künstlerliste aufgenommen sein wollten und daß es da viele Enttäuschungen gab, indem die Aufnahme in jene Liste nicht gelang oder trotz dieser Aufnahme die Engagements ausblieben. Der Betrieb bei *Wolff* war interessant. Als ich ihn mir ansah, waren mindestens 12 Bürobeamte emsig beschäftigt. Den leitenden Personen kam das Telephon nicht viel vom Ohr, und ein ständiges Kommen und Gehen von Künstlern und Geschäftsfreunden legte den Vergleich mit einem Taubenschlag nahe. Die Büroräume lagen links vom Eingang, rechts befand sich

das Allerheiligste, der Musiksalon. Dieser machte einen vornehmen, stilvollen Eindruck. In der Mitte stand ein prächtiger Flügel, wenn ich nicht irre, ein Bechstein. Die zahlreichen Büsten und Bilder, zum Teil mit schmeichelhaften Widmungen, legten Zeugnis ab, daß *Hermann Wolff* von Künstlern wie *Lißt*, *Bülow*, *Joachim*, *Rubinstein* hochgeschätzt wurde, oder daß diese ihm doch mindestens eine Bedeutung beimaßen, die einer Schmeichelei wert sei. Wenn der Besucher des Salons las: »Dem Förderer der Tonkunst« und als Unterschrift den Namen »*Franz Lißt*«, so mußte Ehrfurcht vor dem also Geehrten erwachen. Und nur Ehrfurcht las ich denn auch in den Zügen der jungen Sängerin, die sich heute einen Platz in der Wolff-Liste ersingen wollte. Sie mußte lange warten. Doch endlich bewegten sich geräuschlos die beiden Schiebetüren: gemessen trat der Konzertgewaltige im schwarzen Gehrock ein. Fast Hofknix der Sängerin, gnädige Handbewegung von der andern Seite. Die junge Künstlerin brachte stockend hervor, daß sie heute gerade unwohl sei. »Und da kommen Sie zu mir?« zürnte der große Hermann. Darauf zeigte sie ihm eine Photographie, die sie zu Reklamezwecken hatte anfertigen lassen. »Wollen Sie im Varieté auftreten?« fragte *Wolff* ironisch, »dann paßt das Bild, für eine Konzertsängerin aber nicht. Kommen Sie in 8 Tagen gesund und mit einem besseren Bilde wieder zu mir.« Sachlich hatte *Wolff* recht, nur der Ton zeigte, daß er in der Sängerin nichts mehr als eine Bittstellerin sah. Und dieser Ton mag viel dazu beigetragen haben, *Hermann Wolff* bei den Künstlern unbeliebt zu machen. Die Gothaer Liedertafel hat keinen Grund gehabt, in das Klagelied über ihn einzustimmen. Im Gegenteil, die Empfehlungen der Agentur waren stets zuverlässig, und in bezug auf das Honorar paßte sie sich nach Möglichkeit den Vereinsmitteln an. Übrigens war

die Liedertafel offenbar auch ein gern gesehener Kunde, namentlich so lange, als sie wegen der Beschränktheit ihrer Mittel auf Engagements von Anfängern angewiesen war. Solche Vereine braucht die Agentur nötiger als andere. Denn Künstler mit großem Namen unterzubringen, ist keine Kunst, aber schwer ist es, Anfängerinnen Gelegenheit zum Auftreten zu geben. Wenn diese ihr übliches Berliner Konzert vor Konservatoristen und anderen Freibergern gegeben und sich eine anständige Kritik erspielt oder ersungen haben, dann werden sie auf die Provinz losgelassen, zunächst auf die finanziell schwachen Vereine. Vom Erfolg, den sie hier haben, hängt es zum großen Teil ab, ob sich der Herr Konzertdirektor noch weiter für sie interessiert. Als die Gothaer Liedertafel finanziell so weit erstarkt war, daß sie an ihre Künstler hohe Anforderungen stellen konnte und meistens zur Mitwirkung ganz bestimmte Kräfte heranzuziehen wünschte, mußte sie natürlich mit fast allen Künstlervertretungen Geschäftsverbindungen eingehen. Oft zog sie auch den direkten Abschluß mit den Künstlern vor. Aber ganz ohne eine Agentur kann kein Konzertverein auskommen, weil eine Anzahl Künstler überhaupt nur durch eine solche zu gewinnen ist und sie bei Absagen in letzter Stunde oft allein imstande ist, einen Ersatz zu schaffen. Das wird vor allen Dingen dann der Fall sein, wenn es sich um größere Partien in selten gesungenen Werken handelt. Es ist ja zu bedauern, daß die meisten Konzertagenturen in jüdischen Händen sind, denn es besteht die Gefahr, daß dadurch auch die jüdischen Künstler eine gewisse Vorzugsstellung erhalten. Doch ist diese Gefahr nicht so groß: Der Agent muß im eigenen Interesse darauf bedacht sein, nur gute Kräfte zu empfehlen, und als kluger Mann wird er wenig danach fragen, ob der gute Künstler Heide, Jude oder Christ ist.

Zum Schlusse meines Rückblicks möchte ich noch auf die Berührung der Liedertafel mit dem herzoglichen Hof zu sprechen kommen. Zwar hat das Hofleben in Gotha nicht so im Mittelpunkt aller gesellschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen gestanden, wie in einigen anderen thüringischen Residenzen. Die Liedertafel verdankt ihr Emporblühen der freien Kraft und dem regen Kunstinteresse des Bürgerstandes. Aber dem Hofe gebührt das Verdienst, dieses Kunstinteresse rege erhalten zu haben, in erster Linie durch die Vorstellungen im Hoftheater, dann aber auch durch seine direkte Anteilnahme am Vereinsleben.

An dem Hofkonzert, von dem wir oben redeten, war die Liedertafel nur insoweit beteiligt, als sie durch ihre Regerkonzerte die Veranlassung dazu gegeben hatte. Bei andern Gelegenheiten war sie selbst ausübender Faktor. Das ist schon 1873 der Fall gewesen, als sie im Thronsaal die Symphonie-Ode »Die Wüste« von *David* aufführte. Ein heiterer Vorgang wird da erzählt. In der Probe, bei der auch Herzog Ernst II. zugegen war, glitt der etwas ungeschickte Vereinsdiener *Heinrich*, welcher die Noten austeilen wollte, aus. Während er hinfiel, schossen seine Noten wie eine Leporellorolle durch den halben Saal. Sah das schon komisch aus, so erregte es laute Heiterkeit, als *Heinrich* auf dem Bauche liegend und mit den Beinen zappelnd die Flüchtlinge zu erwischen suchte. Auch der Herzog lachte. Aber nicht ungestraft, denn *Heinrich* sah ihn entrüstet an und platzte mit den Worten heraus: »Das kann jedem passieren.« Natürlich trug das nicht dazu bei, die Heiterkeit zu dämpfen. Besonders dem Herzog machte der Wischer, den er bekommen, offenbar großes Vergnügen. Nicht ohne Interesse sind die näheren Umstände bei einem Hoftheaterkonzert unter demselben Herzog, in dem auch die Liedertafel mitwirkte. 1883

war im Schießhaussaal meine Kompositon Columbus für Männerchor, Soli und Orchester aufgeführt worden. Das Jugendwerk schlug so durch, daß der Landgerichtspräsident *Sterzing* sich bewogen fühlte, als der letzte Ton der Kantate verklungen war, entgegen aller Gepflogenheit, eine Rede auf den Dichter (*Voigt*) und den Komponisten zu halten. Dem Herzog war vom Erfolg des Werkes erzählt worden und er äußerte den Wunsch, es im nächsten Hoftheaterkonzert zu hören. Ich bekam den Auftrag, dem Hoftheater-Intendanten *Becker* davon Mitteilung zu machen. Daß das ein sehr abgekürztes Verfahren war, fiel mir damals gar nicht auf; und nichts Böses ahnend, ging ich mit meiner Botschaft zum hohen Chef des Hoftheaters. Die Verblüffung desselben war nicht klein. Sein erster Gedanke war sicher: »Wer, was steckt da dahinter? Wer stört mir meine Kreise?« Die Sache kam ihm so ungeheuer vor, daß er mir gar nicht glaubte und mich bat, -- oder besser gesagt, mir befahl, mich morgen wieder bei ihm einzufinden. Charakteristisch für einen Hofherrn war es nun, daß er mir am andern Tag mit königlicher Geste sagte: »Ich habe die Sache Sr. Hoheit vorgestellt und höchstderselbe ist geneigt, Ihr Werk zu hören. Schicken Sie die Noten, alles andere wird sich finden.« Ich schickte die Noten und bekümmerte mich sonst, ärgerlich über die mir gewordene Behandlung, um nichts, noch nicht einmal den Solisten machte ich einen Besuch. Die Quittung dafür kam am Konzerttag: Der Bariton, der die Partie des Columbus sang, sagte wegen Unwohlseins ab. Der Intendant meinte: »Da muß eben die Kantate ausfallen, das passiert mir gar oft, daß jemand absagt und meine Dispositionen stört.« Der Hofkapellmeister *Faltis* aber, dem es jedenfalls wohlgetan hatte, daß ich nicht den geringsten Versuch gemacht hatte, mein Werk selbst dirigieren zu wollen, fand einen bessern Ausweg, indem er mir sagte: »Singen Sie

doch die Partie selbst.« Nun war das kein großes Wagnis, da ich für den Konzertgesang ausgebildet war. Nur war ich Tenorist und sollte eine Baritonpartie singen. Aber auch dieses Hindernis wurde durch eine Anzahl Transpositionen überwunden; der Columbus wurde aufgeführt, das Publikum klatschte tüchtig Beifall, und der Herzog sprach liebenswürdige Worte zu mir.

Nach einigen Jahren brachten wir dem geistreichen Herzog bei Gelegenheit einer Sängerfahrt nach Coburg auf dem Callenberg ein Ständchen. Und merkwürdig, hier war ich wieder gezwungen, Solo zu singen, da unser Vereinssolist im letzten Augenblick an der Mitfahrt verhindert worden war. Hatte ich im Columbus Bariton gesungen, so verlangte das Solo im »Ossian« von *Beschnitt* das hohe h. Mehr kann kein Mensch von einem Dirigenten verlangen. Mir aber machte es einen Hauptspaß, wie *Reger* sagen würde. Daß der Herzog die Stimme in seiner liebenswürdigen Weise phänomenal fand, darf ich der historischen Wahrheit wegen nicht verschweigen, wenn's auch nach Eigenlob riecht.

Wenige Jahre später sangen wir dem toten Herzog im Verein mit sämtlichen Männerchören des Herzogtums das letzte Lied und zwar die »Trennung« in meiner Vertonung. Vorher hatten wir schon die Leiche von Reinhardsbrunn nach Schnepfenthal begleitet. Die Spalierbildung hatten die Kriegervereine des Landes übernommen. Mit toternsten Gesichtern standen die Männer da. Wenn nur ihre Zylinder nicht gewesen wären! Aber wer kann da in Stimmung bleiben, wenn hier die Zylinderformen aller Zeiten und Länder versammelt scheinen. Kochtöpfe, Pfannen, Bratröhren, Schlöte, Spritzenschläuche, Zündhütchen, alles kann man zum Vergleich heranziehen, ohne dem Formenreichtum gerecht zu werden. Denke man sich dazu unaufhörlich den Chopinschen Trauermarsch geblasen, mit seinem süßlichen Trio, dem die Soldaten ihren besondern »schönen« Text untergelegt haben,

den jeder — ob er will oder nicht — immer in Gedanken mitsingt, und man kann sich einen Begriff von der Feierlichkeit des Leichenzuges machen.

Herzog Ernsts Nachfolger, Herzog Alfred, der Edinburger, der übrigens gut Geige gespielt haben soll, besuchte kurz nach seinem Regierungsantritt mit der Herzogin Marie ein Liedertafelkonzert, in dem *Burmester* spielte. Nach des Herzogs Äußerung dem Vorsitzenden gegenüber war er nicht so begeistert von *Burmesters* Spiel wie wir alle, er fand zu viel Artistik darin. Schade, daß er nicht in dem 3. Konzert *Burmesters* da sein konnte, als dieser das E-Dur-Konzert von *Bach* spielte, er hätte dann wohl sein Urteil geändert. Jedenfalls hatte aber das ganze Konzert einen guten Eindruck auf ihn gemacht, denn er ließ bitten, die im Konzert aufgeführten Chorwerke in einem Hofkonzert, das im Thronsaal stattfinden sollte, zu wiederholen. Es handelte sich um die Landerkennung für Baritonsolo, Männerchor und Orchester und »Vor der Klosterpforte« für Soli, Frauenchor und Orchester, beide von Grieg, und um einige Männerchöre von *Schumann* a cappella. Von den letzteren waren es namentlich die reizenden Minnesänger, die durchschlugen. Die Herzogin sprach nach dem Konzert gewandt und sachgemäß mit dem Dirigenten über die aufgeführten Werke. Dann wollte sie auch dem Frauenchor etwas Liebenswürdiges sagen, es kam aber nur zu einem echten Fürsten-Rundgang-Gespräch. Sie sagte: »Es war schön! Das Stück ist wohl sehr hoch?« Nun war das letztere eigentlich nicht der Fall, aber wie kann man einer Landesmutter gegenüber, zumal wenn sie kaiserlich russische Hoheit ist, eine gegenteilige Meinung äußern? Also antwortete eine Sängerin: »Ja, es ist sehr hoch!,« worauf die Herzogin fragte: »Es ist wohl auch sehr schwer?« Nun stimmte das auch nicht; und die junge Dame gab diesmal die diplomatische Antwort; »Ja, es ist ziem-

lich schwer.« Also hatte die Herzogin recht und doch auch nicht. Waren demnach Rede und Gegenrede dürftig, so waren doch die jungen Damen beglückt: hatten sie doch eine leibhaftige Herzogin ganz nahe gesehen und reden hören, ja eigentlich mit ihr geredet. Was noch an Glückseligkeit fehlte, vollendete eine fürstliche Bewirtung, die den Beschluß dies wirklich schönen Abends bildete.

Nach Herzog Alfreds Tod führte für den minderjährigen Herzog Carl Eduard der Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg die Regentschaft. Der Zufriedenheit mit seiner Regierung gab bei seinem Scheiden am 16. Juli 1905 eine große Huldigungsfeier im Schloßhofe, ausgeführt von 2000 Sängern, unterstützt von 3 Orchestern, die an verschiedenen Stellen des Schloßhofes aufgestellt waren, klangvollen Ausdruck. Zwei Tage später begrüßte die gesamte Gothaer Sängerschaft den neuen Herzog Carl Eduard; und zur offiziellen Feier des Regierungsantritts sang im Festgottesdienst der gemischte Chor der Liedertafel mit Orchesterbegleitung ein Vaterunser, komponiert von Oberst *von Bärenfels* und das 8 stimmige Gloria patri von *Mendelssohn.* Der Männerchor führte die Gesänge bei der Feier im Thronsaal aus. Ein Besuch Kaiser Wilhelms beim Herzog bot erneute Gelegenheit, die Liedertafel am Hofe in Tätigkeit treten zu lassen. Während seiner dreizehnjährigen Regierung hat der Herzog die Konzerte der Liedertafel selten besucht, desto mehr die Herzogin. Sie kam offenbar nicht, um sich »dem Volke zu zeigen«, sondern der Musik wegen, denn sie vermied es sogar bei ihrem Kommen und Gehen ihren Weg durch den Saal zu nehmen, weil sie, wie sie sagte, nicht gern »Spießruten laufe«. Die schöne und liebenswürdige Fürstin war ein wirklicher »Liebling des Volks« und hatte auch in den Kreisen große Sympathien, die die Revolution gemacht haben.

Die Liedertafel feiert im nächsten Konzertwinter ihr 85. Stiftungsfest. Das würde schon Anlaß genug sein, einen Blick auf ihre Entwicklung zu werfen. Außerdem lag aber für mich auch ein persönlicher Beweggrund vor. Nachdem ich die Leitung dieses schönen Vereins niedergelegt habe, fühle ich doppelt, was er mir in mehr als 40 Jahren gewesen ist, und meine Gedanken beschäftigen sich oft und lebhaft mit ihm. So ist, fast ungewollt, dieser Rückblick entstanden. Ist es auch nur ein kleiner Ausschnitt des deutschen Konzertwesens, der hier geboten wird, so ist er vielleicht doch nicht nur den Mitgliedern der Gothaer Liedertafel willkommen, sondern auch denen, die jeden Baustein im stolzen Gebäude des deutschen Geisteslebens schätzen, sei er auch nur klein und unbedeutend.



Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Heft		Preis M Pf
51.	Dr. L. **Hirschberg,** Robert Schumanns Tondichtungen ballad. Charakters.	0,50
52.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel,** Josef Haydn.	0,30
53.	Prof. **Emil Krause,** Zur Pflege der religiösen Vokalmusik in Steiermark.	0,30
54.	**Paul Teichfischer,** Die Entwicklung des Choralvorspiels unter besonderer Berücksichtigung Joh. Seb. Bachs und der Meister der neuesten Zeit.	0,90
55.	Prof. Dr. **Wilibald Nagel,** Über die Strömungen in unserer Musik. Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst.	0,55
56.	**Adolf Prümers,** Über das Kantorenwesen.	0,60
57.	**Franz Dubitzky,** Das Wasser in der Musik.	0,30
58.	**Franz Rabich,** »**Regerlieder.**« Studie.	0,50
59.	**Max Chop,** Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik.	0,40
60.	Prof. Dr. **W. Nagel,** Über den Begriff des Häßlichen in der Musik. Ein Versuch.	0.65
61.	**F. Dubitzky,** »Ein feste Burg« und »B-A-C-H« in Werken der Tonkunst.	0,30
62.	Pfarrer **F. Burbach,** Wagners Parsifal und die Religion des Mitleids.	0,45
63.	Dr. **Maximilian Runze,** Carl Loewe und der Choral. (Unter der Presse.)	
64.	Dr. **Alfred Hartung,** Christoph Förster. Sein Leben und seine Werke. (U. d. Pr.)	
65.	Dr. **Georg Göhler,** Händler und Künstler. Eine Kriegsbetrachtung.	0,25
66.	Prof. **Otto Schmid,** Richard Wagner. Gedanken über seine Ideale und seine Sendung.	0,90
67.	Prof. **Ernst Rabich,** Der künftige Musikunterricht an der höheren Schule.	0,80
68.	Prof. **Ernst Rabich,** Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben.	(U. d. P.)

Muzio Clementis Leben.

Von

Dr. **Max Unger.**

XII und 291 Seiten. *Preis 7 M. 50 Pf.*

Studien und Erinnerungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik.

von

Prof. Dr. **Otto Klauwell.**

IV und 254 Seiten. *Preis 4 M.*

Die obigen Preise erhöhen sich noch durch den z. Zt. geltenden Teuerungszuschlag.

Schuberts Lieder als Gesangsproblem.

Von

Dr. Herbert Biehle,
Berlin.

Musikalisches Magazin Heft 74.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1929

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Inhalt.

1. Die Lieder.

Die Stimme des Hofsängerknaben Franz Schubert, die sich durch Lieblichkeit und Ausdruck hervorgehoben haben soll, hat sicher nicht — wie dies stimmunkundige Historiker meinen — als Muster für seine ersten Vokalschöpfungen gedient, zumal Schubert schon 1811 mit »halbgebrochener Stimme« sang, wie berichtet wird. Diese formlosen Liedgebilde zeigen eine durchaus instrumentale Behandlung der Stimme (vgl. die Quarten bei »Die Wolken ziehen, der Eichwald brauset« in »Des Mädchens Klage«, Nr. 2). Ohne Ökonomie, ohne Rücksicht auf Stimmumfang ist das Unmöglichste verlangt. Hier stellt die Stimme noch kaum mehr als ein notwendiges Übel dar.

Es ist oft hingewiesen worden, wie stark die Schubertsche Vertonung von »Hagars Klage« (Nr. 1, 30. März 1811) der Zumsteegschen ähnelt. Besonders lehrreich dürften Vergleiche zwischen den Singstimmen sein. Folgende Beispiele zeigen Übereinstimmungen:

Zumsteeg:



Schubert:



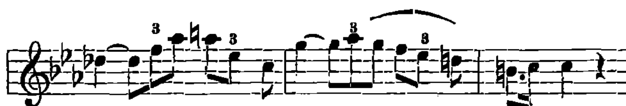
Zumsteeg:





Schubert:



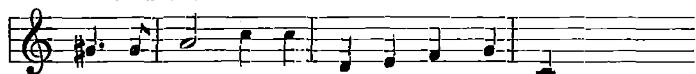


Hier hat Schubert Zumsteegs geistlose Tonleiter nicht nur vermieden, sondern die Phrase weitergeführt und affektlich gesteigert. Ganz abweichend und unter gänzlichem Verzicht auf Koloratur ist »sende Labung uns herab!« vertont.

Zumsteeg:



Schubert:



Auch finden sich im Anfang von »Hagars Klage«, entgegen Schuberts späteren Gepflogenheiten, einige Vortragsangaben für die Singstimme.

Nicht zu unterschätzen dürfte im Hinblick auf die Stimmbehandlung der Unterricht bei Salieri seit Sommer 1812 gewesen sein. Dieser hatte in Venedig bei dem

Tenor Pacini Gesang studiert. Salieri ließ ja Schubert auch viel italienische Opern durchspielen. Sehr treffend sagte Fétis in seiner Biogr. univ. 1844: Salieri lui enseigna le chant et la composition.

So ist im »Jüngling am Bache« (Nr. 5, 24 Sept. 1812) schon eine stimmliche Einheitlichkeit erreicht. Seelischen Ausdruck hat die Stimme im »Klaglied« (Nr. 6, 1812) erhalten. Im »Totengräberlied« (Nr. 7, 19. Jan. 1813) ist zum erstenmal die Baßstimme verwendet, ohne dabei die tiefe Stimmlage auszunützen.

Es waltet jetzt schon eine gewisse Ökonomie in der Stimmführung, und das Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung ist mehr in die Gleichgewichtslage gekommen. In »Die Schatten« (Nr. 8, 12. April 1813) gelingt Schubert eine durchaus sängermäßige gestaute Gesangsphrase:



Im Autograph zu »Sehnsucht« (Nr. 9, 15. April 1813), für das wieder die Baßstimme gewählt wurde, ist die Bezeichnung »Stimme« durchstrichen und durch »Voce« ersetzt! In der 2. Fassung zum »Taucher« (Nr. 12 b, Sept. 1813—Aug. 1814) finden sich gegenüber der 1. einige Glättungen. Hier scheint sich auch schon Sängererfahrung geltend zu machen, besuchte doch damals Schubert öfter die Oper. Für den Balladenton scheint ihm die Baßstimme am geeignetsten zu sein. Nach dem »Taucher« (1. Fassung 17. Sept. 1813) und seit den (undatierten) Romanzen »Don Gayseros« (Nr. 13—15) hat sich Schuberts Art der Stimmbehandlung wesentlich verändert und zwar zu einem gewissen bel canto-Stil. Die Lieder nützen jetzt auch mehr die Mittellage aus. Echt tenormäßig wirkt die Stelle »wie schön« in den »Erinnerungen« (Nr. 24, 1814):



Ein Vergleich zwischen Beethovens (1797) und Schuberts »Adelaide« (Nr. 25, 1814) zeigt bei ersterem mehrfache Anwendung der Chromatik in der Singstimme, wo Schubert diatonisch bleibt,[1]) bei Beethoven oft tiefen Stimmbeginn, nach oben strebend, während Schubert umgekehrt verfährt.

Am 19. Oktober des Jahres 1814, in dem Schubert seine Mutation abgeschlossen hatte, entstand das »Gretchen am Spinnrad« (Nr. 31), mit dem das deutsche Kunstlied sein klassisches Muster gefunden hat, namentlich in der inneren Einheit von Gesang und Begleitung. Die Inspiration, die hier von Goethes Lyrik ausging, zeitigte vor allem einen meisterhaften Aufbau in der Stimmführung. Hier fallen die Affektmaxima mit den stimmlichen Höhepunkten zusammen. Eine solche stilistische Verschmelzung von Rezitativ und Arioso, wie in »Sehnsucht« (Nr. 35, 7. Dez. 1814), ist überhaupt erst seit der Vertonung Goethescher Dichtungen möglich geworden. »Schäfers Klagelied« (Nr. 34 a und b, 1814) zeigt zum erstenmal den Vorgang, daß die zweite Bearbeitung eine Tieferlegung bringt.

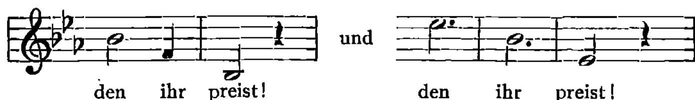
»Als ich sie erröthen sah« (Nr. 41, 10. Febr. 1815) ist ein echtes Tenorlied. Die Veränderungen in der zweiten Fassung vom »Sänger« (Nr. 45 b) zeigen deutlich, daß Schubert in der Ballade mit der Stimmführung ringt und noch nach passendem Ausdruck sucht. In der »Erwartung« (Nr. 46, 27. Febr. 1815) sind die Koloraturen der Zumsteegschen Vertonung überwunden. Im »Gebet während der Schlacht« (Nr. 55, 1815) findet sich in der Singstimme ein Vortragszeichen, und zwar ein cresc. an einer Stelle, wo

[1]) Moritz Bauer, Die Lieder Franz Schuberts, 1915, S. 31: Schubert bevorzugt die diatonische Melodik.

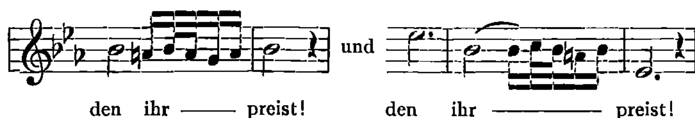
infolge Führung in die tiefe Lage ein cresc. sängermäßig nicht angebracht ist. In der »Ersten Liebe« (Nr. 61, 12. April 1815) ist der Schluß »sie ist die meine« auf sängermäßigen Effekt geschrieben. Die zweite Fassung von »Des Mädchens Klage« (Nr. 67b, undatiert) zeigt bei »getrübet« ein ∾. Während die erste Vertonung vom »Jüngling am Bache« in Dur stand, ist in der zweiten (Nr. 68, 15. Mai 1815, 2 1/2 Jahre später) die Melodie nach Moll gewendet, was auch in der Singstimme zum Ausdruck kommt. In der »Nonne« (Nr. 77, 29. Mai und 16. Juni 1815) ist gegenüber dem Autograph der Mittelteil tiefer gelegt, dadurch sind namentlich mehrere fis in Wegfall gekommen, die für den Sänger immer Klippen bedeuten.[1]) Tiefe Stimmlage fordern »Meeresstille« (Nr. 82, 21. Juni 1815) und »Grablied« (Nr. 84, 24. Juni 1815). Nicht unwichtig ist Schuberts Bemerkung beim Lied »von Ida« (Nr. 91, 7. Juli 1815): »Wird dieser Gesang im Tenor gesungen, so fällt die Begleitung durchgehends um eine Oktave herab«, obwohl das Lied seinem Texte nach nur von einer Frauenstimme gesungen werden kann. In der »Mondnacht« (Nr. 102, 25. Juli 1815), die natürlich in Fis-dur steht, und dem E-dur-Lied »Huldigung« (Nr. 103, 27. Juli 1815) wird hohe Tenorlage gefordert Die »Bürgschaft« (Nr. 109, August 1815) mit ihrer kontrastreichen und doch einheitlichen Charakterisierung von Handlung und Personen in der Singstimme ist nicht für Baß, sondern für Tenor-Bariton geschrieben, wie er sich aber selten finden dürfte. Gesangliche Höhepunkte bilden »die Hände zum Zeus« und »ein Gott hat Erbarmen«. Die nächste Ballade, »Der Rattenfänger« (Nr. 112, 19. August 1815), in Strophenliedform hat schon die Tenorlage erreicht. Die am gleichen Tage entstandene Ballade »Der Schatzgräber«

[1]) Fis ist ein sogenannter Übergangston. Er verbindet die Tetrachorde c bis f und g bis c^1, daher seine Problematik. Armin im Stimmwart, I, S. 30.

(Nr. 113) ist für Baß gedacht, was aber in der Notierung nicht zum Ausdruck kommt. Im selben Monat finden sich noch Lieder für sehr hohe Stimmlage mit vielen Verzierungen. Man darf dies wohl dem Einfluß von Therese Grob zurückführen, für die Schubert schon das Sopransolo der F-dur-Messe (Okt. 1814) und das zweite Offertorium (Juli 1815) geschrieben hatte, wo das hohe c mehrmals vorkommt. In der zweiten Bearbeitung vom »Vaterlandslied« (Nr. 141 b, undat., erste Bearbeitung 14. Sept. 1815) bildet eine Tieferlegung hoher Noten den Gewinn größerer Sanglichkeit. Das Lied »Dem Unendlichen« (Nr. 145a, 15. Sept. 1815 und noch zwei Fassungen, undat.) zeigt bei »Welten, donnert im feierlichen Gang! Welten donnert in der Posaunen Chor!« ein arges Loch. Weder eine Männer- noch eine Frauenstimme ist imstande, selbst bei guter Schulung hier den dem Text entsprechenden Ausdruck zu geben, weil eben die Mittellage nun einmal nicht »donnern« kann.[1]) Die Unsanglichkeit von



hat Schubert in der dritten Fassung durch



zu verbessern gesucht.

---

[1]) Armin im »Stimmwart«, II, S. 156.

In der Diskussion zu des Verfassers Referat beim Wiener Kongreß (31. März 1927) wurde die — hoffentlich nicht ernst gemeinte — Bemerkung gemacht, es käme auf die Stimmlage gar nicht an, man könne dieses »Donnern« auch im pp erzielen!! — Es sei deshalb noch mitgeteilt, was Paul Zschorlich (Deutsche Zeitung, 6. Mai 1927) über den Vortrag dieses Liedes durch den immerhin stimmgewaltigen Hermann Schey schrieb: »Die Worte ‚donnert‘ und ‚Posaunen‘ waren ohne Kraft, das letzte Wort ‚preist‘ nicht stark genug.«

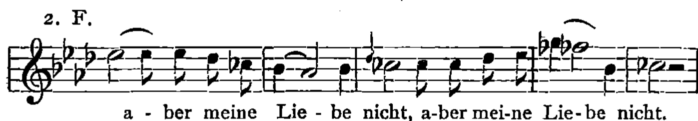
Die zweite Fassung von »Sehnsucht« in F-dur (Nr. 158b, 18. Okt. 1815, erste Fassung in As-dur, am gleichen Tage) bringt wesentliche Tieferlegungen und Verzierungen bei hohen Tönen, z. B.





Auch in »Hektors Abschied« (Nr. 159a, 19. Okt. 1815, Nr. 159b undatiert) wurden ähnliche Änderungen erforderlich:





In »Mignon« (Nr. 168, 23. Okt. 1815) erreicht Schubert eine ungemein sängermäßige Steigerung:



Vom »Geistergruß« erschien die vierte Fassung (Nr. 174d, undat.) einen halben Ton höher mit der Widmung an Frau Josephine von Frank. Die erste Fassung von »An den Mond« (Nr. 116, 19. August 1815) behandelte die Singstimme rhythmisch monoton jetzt in der zweiten Fassung (Nr. 176, 1815) ist sie wesentlich gelöster und lebendiger. Am Schluß von »Rastlose Liebe« (Nr. 177, 1815), das für hohe Stimme

gesetzt ist, sind die beiden letzten Noten in eine so tiefe Lage gekommen, daß sie nicht mehr mit genügendem Ausdruck gesungen werden können:



Wenn man den »Erlkönig«[1]) (Nr. 178a—d, 1815) als einen Markstein in Schuberts Entwicklung bezeichnet, so muß sich diese Feststellung in erster Linie auf die hier erreichte Selbständigkeit im Gesangspart beziehen. Während die Begleitung nur Stütze bleibt, allerdings als Träger der Stimmung, fällt der Singstimme, bei der überraschend viel Chromatik angewendet ist, vor allem die Charakterisierung zu. Es findet sich übrigens auch eine Vortragsangabe, und zwar ein accel. bei »er reitet geschwind« in der zweiten und vierten, der endgültigen, Fassung.

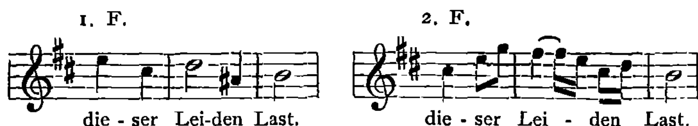
Von »Des Mädchens Klage« war die erste Fassung (Nr. 2. 1811) durchkomponiert, infolge der Vertonung in Strophenform ist bei den späteren Fassungen (Nr. 67a und b, 15. Mai 1815 und Nr. 194, März 1816) größere Ruhe in der Gesangslinie erreicht worden. Echte Tenorlieder entstanden im April 1816: »Stimme der Liebe« (Nr. 210), »Entzückung« (Nr. 211) und »Julius an Theone« (Nr. 215, 30. April). Sie dürften durch den Tenor Ludwig Tietze veranlaßt sein, dem Schubert damals ein Offertorium (mit Tenorsolo) gewidmet hatte. Die zweite Bearbeitung von »Der Leidende« (Nr. 244b, undat., erste Bearbeitung Nr. 224a, Mai 1816) scheint eine absichtliche Umkehrung der Melodie aufzuweisen, denn wo jene steigt, fällt diese, und umgekehrt.[2]) Diese zweite Fassung bringt sinn-

---

[1]) Lilli Lehmann hat in ihrer Schrift »Meine Gesangskunst« (Berlin 1902) eine poetische Andeutung des Inhaltes vom »Erlkönig« und seiner Interpretation gegeben.

[2]) Bauer, a. a. O. S. 131f. mit vergleichenden Beispielen.

gemäßere Deklamation, Tieferlegung der Melodie und einen affektlich-stimmlichen Höhepunkt am Schluß:



Im »Fragment aus dem Aeschylos« (Nr. 236 a und b, Juni 1816) sind große Sprünge auszuführen (None abwärts bei »gewaltsam untersinkt«). Die Vereinfachung des Schlusses in der zweiten Fassung sei vermerkt:



In der ersten Fassung von »Liebesend« (Nr. 249a, Sept. 1816) hat Schubert den H-dur-Schlußteil im Baßschlüssel notiert; dieses Lied fordert tatsächlich teils einen Tenor, teils einen Baß, wie folgendes Beispiel zeigt:



Der »Orpheus« (Nr. 250a, Sept. 1816, Nr. 250b undat.) erfuhr in der zweiten Vertonung eine Tieferlegung »für den praktischen Gebrauch« (Revisions-Bericht).

Die beiden ersten »Gesänge des Harfners« (Nr. 254b, Sept. 1816 und Nr. 268) weisen im Gesangspart einige Vortragsangaben auf, die sich aber aus der Dynamik der Stimme und der Begleitung von selbst ergeben. In allen drei Fassungen des Anfangs von »Wer nie sein Brot« von Harfenspieler III (Nr. 256, Sept. 1816) und »Gesänge des Harfners II« (Nr 258) ist die Singstimme rhythmisch unfrei, bei »kummervoll« sucht

Schubert jedesmal in anderer Form nach passendem Ausdruck.

Ebenso verschieden ist in »Mignon« die Stelle »es brennt mein Eingeweide« in der

1. u. 2. F.	»Sehnsucht«	18. Okt. 1815	für tiefe Lage,
3. F. } 4. F. }	»Lied der Mignon«	Sept. 1816	Mittellage,
		1816	hohe Lage,
5. F.	»Mignon und der Harfner«	Jan. 1826	Duett 1. St Mittellage, 2. St. hohe Lage,
6. F.	»Lied der Mignon«	Jan. 1826	hohe und Mittellage

gesetzt. Weitere Gegenüberstellungen seien zu den Textworten »aller Freude« gegeben:

1. al - ler Freu - de

2. kl. Terz tiefer

3. al - ler Freu-de

4. al - ler Freu - de

5. von al - ler Freu - de

6. von aller Freu-de

Mit dem »Wanderer« (Nr. 266a und b, Okt. 1816) ist ein echtes Baßlied entstanden, nachdem Schubert längere Zeit diese Stimmgattung vernachlässigt hatte. »Am Grabe Anselmo's« (Nr. 275, 4. Nov. 1815) ist Michael Vogl gewidmet. Man spürt hier schon deutlich den Zusammenhang zwischen der Ausdruckskunst des berühmten Sängers und der des Schubertschen Liedes.

Im »Lied vom Reifen« (Nr. 303, Febr. 1817) verlangt Schubert dreimal, analog zur Begleitung, ein fp in der Singstimme, eine Angabe, die zwar auf Instrumenten, aber als Gesangsausdrucksmittel nicht gut ausführbar ist. »Memnon« sowie »Antigone und

Oedip« (Nr. 308 und 309, März 1817) sind Michael Vogl gewidmet. Dieses Lied hat einen Umfang von G bis g1, im ersteren finden sich viele Vorschläge. »Auf dem See« (Nr. 310a, März 1817 und Nr. 310b) steht in der zweiten Bearbeitung einen halben Ton tiefer, dafür hat aber die Singstimme im Mittelteil neben einigen auszierenden Noten teilweise Höherlegung und zum Schluß in einer neuen Fassung stimmliche Höhepunkte erhalten. In der zweiten Bearbeitung von »Der Jüngling und der Tod« (Nr. 312a und b, März 1817) sind die Worte des Todes um eine Quinte höher gelegt, damit das Lied innerhalb des Stimmumfanges eines Sängers bleibt. In »Die Einsiedelei« hat das Wort »wehend« in den beiden Fassungen verschiedene Hervorhebung gefunden: in Nr. 198 vom März 1816 durch eine hohe Note und in Nr. 322 vom März 1817 rhythmisch-melodisch:





Von der »Forelle« existieren vier Fassungen (Nr. 327 a—d, 1817).

In der 1. und 3. heißt es



in der 2. und 4. (Orig. Ausg.):



Die erstere Form entspricht dem Text besser, die zweite fällt insofern aus dem Rahmen, als im übrigen der Stimmumfang über f nicht hinausgeht. Die Dekla-

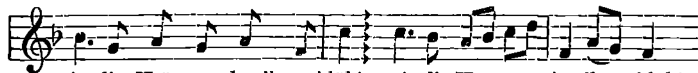
mation von »Gruppe aus dem Tartarus« (Nr. 328, Sept. 1817) hat zur Anwendung des Sprachgesanges geführt, der vor allem Chromatik, Wiederholung gleicher Noten und große Sprünge fordert. »Erlafsee« (Nr. 331, Sept. 1817) zeigt, wie eine Nachahmung der Begleitung durch die Singstimme leicht zu unsangliche Phrasen führen kann: das Vorspiel beginnt mit  Diesen Sprung hat das Wort »mir« erhalten und sogar zu einer Erweiterung auf »am« geführt:



Beides kommt je vier mal vor.

Das »Grablied für die Mutter« (Nr. 338, Juni 1818) führt, im Gegensatz zu den andern Liedern gleichen Charakters, am Schluß auch in höhere Stimmlage. Die auffallenden Melodieverzierungen in »Blondel zu Marien« (Nr. 343, Sept. 1818) stammen möglicherweise von Michael Vogl (Rev. Ber.) »Das Abendroth« (Nr. 344, Nov. 1818) ist vermutlich für einen bestimmten Sänger geschrieben, es reicht bis zum tiefen E herab (Rev. Ber.).

Von den beiden Fassungen zu »Sehnsucht« (Nr. 357a und b) ist die erste im Baßschlüssel, die zweite im Violinschlüssel notiert, in beiden ist die Baßlage gleich geblieben. In der ersten, variiert strophischen Fassung von »Der Jüngling am Bache« (Nr. 5, 24. Sept. 1812) hieß es:





Die Anwendung der Strophenform bringt in der zweiten Bearbeitung (Nr. 68, 15. Mai 1815) eine Zusammenziehung der melodischen Linie zu:



wie die Krän - ze schnell ver-blüh'n,
mir den schwe - ren Kum-mer nur.

Die beiden Fassungen der dritten Bearbeitung (Nr. 359a, undat., und Nr. 359b, April 1819, urspr. Fassung) zeigen einen figurativen Stil:



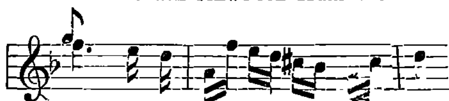
wie die Krän - ze schnell ver-
mir den schwe-ren Kum - mer



blüh'n, wie die Krän-ze schnell ver-blüh'n!
nur, mir den schwe-ren Kum-mer nur!



wie die Krän - ze schnell ver-
mir den schwe-ren Kum - mer

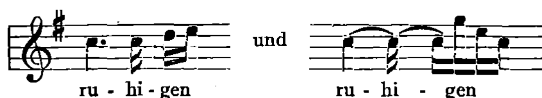


blüh'n, wie die Krän-ze schnell ver-blüh'n!
nur, mir den schwe-ren Kum-mer nur.

Wenn man auch den Oktavsprung mit Bauer[1]) »unmotiviert« bezeichnen darf, so ist doch die Verschiebung des gesanglichen Akzentes auf »schnell« und die Hervorhebung durch eine Spitzennote bei Schuberts Gepflogenheiten durchaus verständlich. Im Lied »Beim Winde« (Nr. 365, Okt. 1819) macht sich die Einschiebung einer Sechzehntelnote bei »ruhigen« für die Silbe »hi« nötig (Rev. Ber.)

---

[1]) Bauer a. a. O. S. 191



»Sternennächte« (Nr. 366, Okt. 1819) zeigt im Autograph die untere Melodieführung, in der Abschrift nach einer Reinschrift Schuberts die Veränderung mit den Sechzehnteln:



Man spürt hier deutlich Sängereinflüsse. Das Lied erschien allerdings in B-dur.

Im Liede »Der Schiffer« (Nr. 377, März 1820) läßt Schubert gebrochene Dreiklänge singen, was doch der Natur des Gesanges und Liedstils zuwider ist:



Dieselbe Manier ist auch im »Entsühnten Orest« (Nr. 383, Sept. 1820) angewendet und hat u. a. zu folgender sprunghaften Phrase geführt:



In »Freiwilliges Versinken« (Nr. 384, Sept. 1820) finden sich infolge des Sprachgesanges ebenfalls große Intervallsprünge, z. B. zweimal die None abwärts. Die zweite Fassung der »Zürnenden Diana« (Nr. 387 a und b, Dez. 1820) steht einen halben Ton tiefer, was auf Sängerrücksichten zurückzuführen ist.

»Grenzen der Menschheit« (Nr. 393, März 1821) nützt die Baßstimme im vollen Umfange aus, man könnte sich keine andere Stimmgattung zur Ausführung dieser gewaltigen Hymne denken. »Suleika II« (Nr. 397, 1821), Frau Anna Milder gewidmet, bewegt sich innerhalb der Mittellage f1 bis f2, die nur einmal bei einer Steigerung bis zum hohen b überschritten wird; es finden sich auch Vortragsangaben »mit halber Stimme« und ein pp.

Von »Die Rose« (Nr. 408a und b, 1822) steht die zweite Fassung einen Ganzton tiefer, vom »Musensohn« ist die spätere Fassung (Nr. 416b) gegenüber der ursprünglichen (Nr. 416a, Dez. 1822) einen Halbton tiefer. Die beiden Fassungen von »Du liebst mich nicht« (Nr. 409a, Juli 1822 und Nr. 409b, undat.) unterscheiden sich ebenfalls um einen halben Ton; die höhere Ausgabe geht über fis nicht hinaus.

In diesen Jahren reift einerseits Schuberts Sprachgesang durch Verschmelzung von Rezitativ und Arioso heran, andererseits finden sich viele Lieder in günstigster Stimmlage, wie das Baßlied »Aus Heliopolis« (Nr. 405, April 1822) und das echte Tenorlied »An die Entfernte« (Nr. 417, Dez. 1822), wobei auch die Stimmen ungemein rationell ausgenützt sind.

Von »Am Flusse« liegen zwei Vertonungen mehrere Jahre auseinander: In der ersten Fassung (Nr 47, 27. Febr. 1815, d-moll, $\frac{3}{8}$) ist der Höhepunkt auf »Hohn« dem hohen g zugewiesen, in der zweiten Fassung (Nr. 418, Dez. 1822, D-dur, $\frac{4}{4}$) kommt das gleiche Wort auf das tiefe d

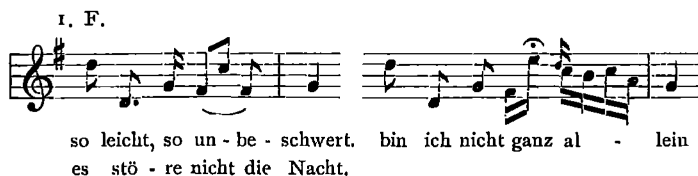
Bei »Willkommen und Abschied« (Nr. 419a und b, Dez. 1822) ist die zweite Fassung einen Ganzton tiefer, wodurch die Höhe erleichtert ist. In der zweiten und dritten Vorlage zu »Wandrers Nachtlied« (Nr. 420) finden sich zwei Mordente, die in der gedruckten Fassung weggefallen sind. Schubert bedient sich auch mit Glück einer kolorierten Singweise in »Am See«

(Nr. 422) und »Viola« (Nr. 423, März 1823). In »Das »Geheimnis« (Nr. 105, 7. August 1815 und Nr. 431, Mai 1823) ist eine Verschiebung des gesanglichen Höhepunktes von »grüne Hülle« auf »die Liebenden« eingetreten. Die Worte »du schön« sind in der ersten Vertonung sängermäßig besser gelungen (Nr. 105):



Die »Müllerlieder« (Nr. 433—452, 1823) zeigen eine ganz spezifische Behandlung der Singstimme, die durch einen volkstümlichen Ton trotz kunstmäßiger Gestaltung gekennzeichnet ist. Auf Sprachgesang und eine instrumentale Verwendung der Stimme ist hier ganz verzichtet, sondern ein Gesangsstil gewonnen, der auf schlichten, natürlichen Wortausdruck gestellt ist. Eine gesangliche Steigerung in den ersten Liedern findet ihren Höhepunkt in Nr. 7 bei »Dein ist mein Herz« mit Verwendung des hohen a. Den zweiten stimmlichen Höhepunkt bildet der Dur-Teil von »Trockne Blumen«. Gerade dieses Lied zeigt vorbildliche Ökonomie im Stimmgebrauch und gesanglichen Aufbau. Die »Müllerlieder« sind dem Baron von Schönstein gewidmet. Drei davon hat Schubert für ihn tiefer transponiert.

In »Du bist die Ruh'« (Nr. 454, 1823) fallen bei »Glanz erhellt« musikalischer, textlicher und stimmlicher Höhepunkt zusammen. »Auflösung« (Nr. 460 März 1824) für Tenor verwendet viel gebrochene Akkorde. In »Der Einsame« (Nr 465a und b, 1825) hat Schubert einen viermaligen Oktavensprung in der zweiten Fassung durch Höherlegung vermieden:



2. F.



Gesangsmäßigen Aufbau mit gestauten Gesangsphrasen zeigen »Totengräbers Heimweh« (Nr. 467, April 1825), »Die junge Nonne« (Nr. 461, 1825) und »Normanns Gesang« (Nr. 473, 1825). Im »Heimweh« (Nr. 478a und b, August 1825) steigt die Stimme bei »ihn fesselt . . . einengende Mauern« von fis1 bis d2 chromatisch, in der zweiten Fassung ist diese Stelle jedoch, wie auch in der Begleitung, völlig geändert.

In der »Allmacht« (Nr. 479, August 1825) ist zweimal im Gesangspart ein p angegeben, während die Begleitung pp hat, auch finden sich messa di voce-Zeichen. In Nr. 1 der »Zwei Scenen« (Nr. 483 und 484, Sept. 1825) ist die Stimmführung bei »Ruhe will ich suchen« sehr unruhig. Nr. 2 führt die Sopranstimme bis c2 hinauf.

Ein Vergleich zwischen dem ursprünglichen Plan und dem Druck vom »Lied der Mignon« (Nr. 489, Januar 1826) zeigt folgende Abweichung:

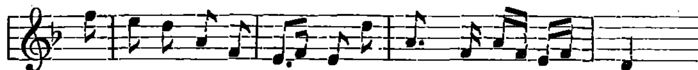


Nr. 489



In der »Winterreise« (Nr. 517—540, Februar 1827) wird die Singstimme zum Ausdeuter einer düsteren, tragischen Stimmung. Sie beginnt mit einem schmerzlichen Ausruf, das in einem decresc. die Müdigkeit des Wanderers widerspiegelt. Besonders bemerkenswert ist die Auflichtung, die die Stimme durch höhere Lage in der dritten Strophe bringt und damit zugleich zur Durstrophe überleitet:

I. u. 2. Str.



3. Str.



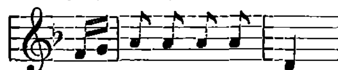
I. u. 2. Str.



3. Str.



I. u. 2. Str.



3. Str. u. Schluß 4. Str.



In der »Wetterfahne« hieß es im Manuskript:

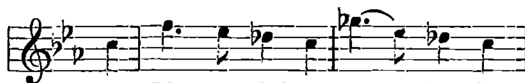




Schubert hat dann der Stimme eine weit charakteristischere Führung gegeben, allerdings unter Verzicht auf eine glatte Melodie-Linie:



In der »Erstarrung« lautete das Manuskript:



und im Druck:



Schuberts Veränderung, die dem Sänger gewiß nicht erwünscht ist, hat zweifellos den Grund, durch

Wiederholung der gleichen Noten eine besondere Stimmung zu erzielen. »Erstarrung« und »Lindenbaum« weisen starke Kontraste auf: das erstere mit der leidenschaftlichen Tenorhöhe, das zweite in tiefer Lage. Wieder ganz anders ist die Technik in »Wasserflut«. Hier hat die Singstimme die Bewegung, die Begleitung beschränkt sich auf rhythmisierte Harmonien. Die gebrochenen Dreiklänge sind für den Sänger schwierig und undankbar. Aber es waltet Aufbau und Ökonomie im Gesangspart. Dieses Lied stand im Manuskript einen Ton höher. »Auf dem Flusse« zeigt dieselbe sängermäßige Anlage in der Steigerung der stimmlichen Ansprüche: am Schluß schrieb Schubert (die oberen Noten)



und fügte im Druck noch die unteren dazu. Diese Tieferlegung nimmt dem Sänger den stimmlichen Höhepunkt. Die affektliche Steigerung verlangte stimmliche Höhe, die Tieferlegung ist eine unmögliche Lösung.

Im »Rückblick« fällt die kontrastierende Behandlung der Stimme im Moll- und dann im Dur-Teil auf. »Irrlicht« erhält eine charakteristische Note durch ungewöhnliche Sprünge, wie



und — als Gegensatz — figurativen Gesang. Dieselbe Technik zeigt »Rast«. Hier wurde ebenfalls wieder eine Änderung auf Kosten des Sängers vorgenommen:

Manuskript, ursprüngl. Fassung:



Druck, spätere Fassung:



Im »Frühlingstraum« stehen sich zarte-lyrische Melodik und rezitativischer Sprachgesang (»Und als die Hähne krähten«) wirkungsvoll gegenüber. In der »Einsamkeit« lautete der Schluß im Manuskript:

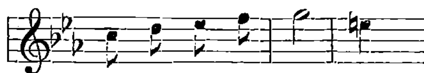


In der gedruckten Ausgabe, die das Lied von d-moll nach h-moll transponiert, heißt es:



Das bedeutet gegenüber der ursprünglichen Fassung Erhöhung um einen halben Ton. Diese Änderung ist affektlich und stimmlich durchaus glücklich.

Gesangsmäßig ist die »Post« aufgebaut. Die »Krähe« ist ganz auf Mittel- und tiefe Lage gestellt, um so mehr hebt sich



ab. Ähnlich ist auch »Letzte Hoffnung« angelegt mit Verwendung von Sprachgesang bei »Fall ich selber zu Boden«. »Im Dorfe« hat einen gewissen Ton der Resignation und Gleichgültigkeit namentlich durch Septimensprünge



Im »Greisen Kopf« und »Stürmischen Morgen« ist die Stimme stark von der Begleitung abhängig. Auf kleinen stimmlichen Umfang ist die Lyrik von

»Täuschung« beschränkt. Der Rhythmus herrscht vor. Im »Wegweiser« fallen die beiden hohen g (auf »und«) aus dem Rahmen der Gesangslinie. Von dem müden Ausdruck im »Wirtshaus« hebt sich im »Mut« die entschlossene Haltung ab. Hier nimmt die Stimme zum letztenmal noch einen Aufschwung:



Dieses Lied stand im Manuskript einen Ton höher. In den beiden letzten Liedern erhebt sich die Stimme nicht mehr über die Mittellage. Die Gesangsmelodie sucht an der Begleitung Halt und Stütze. Im letzten Lied, das auch um einen Ton tiefer transponiert wurde, ist die Singstimme ganz rezitativisch monoton behandelt.

In den Heine-Liedern des »Schwanengesanges« (Nr. 554—567, August 1828) hat Schubert durch die Verschmelzung von Rezitativ und arioser Melodie einen neuen Liedtypus geschaffen; er ist hier der Schöpfer der musikalischen Deklamation geworden, in der sich Tonausdruck und Wortausdruck wechselseitig steigern.[1]) Mit den neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten sind auch die Ansprüche an die gesangliche Ausführung gesteigert. Während im »Atlas« die Stimme noch von der Begleitung abhängig ist, erreicht sie in der »Stadt« die höchste Selbständigkeit. Die Probleme, die der »Doppelgänger« dem Sänger bietet, hat Armin nachgewiesen.[2])

Allgemeines.

Man muß sich zunächst vergegenwärtigen, daß einem bestimmten Affekt eine ganz spezifische Stimmlage adäquat ist, die allein den gewünschten Ausdruck

---

[1]) Bauer a. a. O. I., S. 27.

[2]) Stimmwart, Oktober 1926. Vgl. dazu auch Zeitschr. f. Musikwiss., Januar 1927, S. 227 (H. Biehle, Aufgaben der Gesangskunde).

ermöglicht. Die Vergleiche bei Schubert zeigen nun überraschend, wie oft und wie schnell er die Singstimme ändert. Er weist z. B. irgend eine Phrase einer dem Sänger gut »liegenden« Stimmlage zu, um sie dann in die entgegengesetzte Stimmlage zu bringen, die dem Sänger den beabsichtigten Ausdruck unmöglich macht, und umgekehrt. So erklärt sich in vielen Liedern eine spätere Tieferlegung oder eine Verschiebung des gesanglichen Höhepunktes.

Gegenüber Schuberts Suchen nach geeignetem Ausdruck und nach der richtigen Stimmlage ist wiederum die Sicherheit auffallend, mit der er oft den Gesangspart eines ganzen Liedes notiert, während die Begleitung noch fehlt. Ein Beispiel hierfür bietet die Skizze zu »Fröhliches Scheiden« [1]), wo die Singstimme vollständig notiert, die Begleitung aber nur an einigen Stellen angedeutet ist.

Schuberts Behandlung der Singstimme ist vorwiegend eine instrumentale, noch von der italienischen Arie beeinflußt, die er in seiner Frühzeit nachahmte, seltener dagegen in späteren Epochen, wo der Sprachgesang in den Vordergrund tritt. [2]) Ausnahmen sind Gelegenheitsstücke wie der »Hirt auf dem Felsen« für die Milder-Hauptmann und die drei italienischen Arien für Ludwig Lablache.

Namentlich viele Strophenlieder könnten auf Violine und Klavier gespielt werden, sie würden wie ein selbständiges Instrumentalstück wirken und dabei die Klangfarbe der Stimme wie Vortragsmanier des Sängers nicht vermissen lassen. In solchen Liedern bleibt die Singstimme von der Begleitung abhängig, sie geht rhythmisch mit ihr, sie folgt dem musikalischen Affekt und der musikalischen Deklamation. Da erhalten oft unbetonte Silben lange Notenwerte oder

---

[1]) In Heubergers Biographie, 1920, nach S 17.

[2]) M. Bauer a. a. O. S. 30.

Spitzentöne. Wenn im Text von »Steigen« oder »Fallen« die Rede ist, so wird das von der Stimme durch Auf- oder Abwärtsbewegung ausgedrückt.

Wirklich vokal ist die Stimme nur insofern behandelt, als sie sich zuweilen ganz von der Begleitung emanzipiert und damit die Möglichkeit einer eigenen Charakterisierung gewinnt.

Wie wenig Schubert mit dem Wesen der menschlichen Stimme vertraut war, beweisen ferner auch seine Vortragszeichen, die meistens dort angegeben sind, wo sich der gewünschte Stärkegrad schon von selbst durch die in der Stimme latent vorhandene Dynamik ergibt.

M. Bauer (S. 10) wies schon darauf hin, daß infolge Nichtübereinstimmung von Melodie und Text oft der Vortrag einiger Strophen überhaupt unmöglich ist. — Für die Ausführung der Vorschläge sind Max Friedlaenders Angaben grundlegend.[1])

Durch den Einfluß Michael Vogels (s. d.) wählte Schubert für seine Lieder eine Stimmlage, die zwischen Tenor und Bariton liegt. Der wesentlichste Teil seiner Lieder, namentlich die Müllerlieder und die Winterreise, sind für diese Tenorbaritonlage geschrieben, wie überhaupt die Männerstimme von Schubert bevorzugt ist. Fast alle Lieder verwenden eine durchgebildete Mittellage. Weil die Sänger in der Mittellage nur zu »singen«, nicht aber zu gestalten verstehen, wirken die Lieder oft langweilig.

Auch Schubert zeigt, wie wohl alle Vokalkomponisten, sofern sie nicht selbst Sänger sind, mangelnde Kenntnis der Technik der menschlichen Stimme, sein Musikreichtum verdrängt jede Rücksichtnahme auf die gesangliche Ausführung. Seine Hauptbedeutung liegt darin, daß er überhaupt einen neuen deutschen Gesangsstil geschaffen hat.

---

[1]) Im Supplement zum Schubertalbum 1884.

Transpositionen.

Schubert selbst hat zwei oder drei Baßlieder, darunter den »Wanderer«, für den Grafen Esterhazy und ferner drei Müllerlieder für den Baron Schönstein transponiert.[1]) Dagegen ist nicht erwiesen, daß Schubert diese Bereitwilligkeit auch für die Drucklegung gezeigt hat.

Max Friedlaender schreibt dazu: »Die Forderung der Theoretiker, daß die Lieder nur in der ihnen vom Komponisten zugewiesenen Tonart gesungen werden sollten, wird wohl jeder für schwer ausführbar finden, der sich praktisch mit Musik beschäftigt hat. Schubert selbst hat durch die Bereitwilligkeit, mit der er auf die Transposition seiner Gesänge einging, gezeigt, daß er aus der von ihm gewählten Tonart keine grundsätzliche Frage machte«.[2])

Auch M. Bauer (S. 39) konzediert, daß »die Transposition nicht zu umgehen ist«, obwohl er selbst »soweit geht, zu behaupten, daß niemand die Intentionen des Komponisten völlig erfassen kann, der das betr. Lied niemals in der Originaltonart gehört hat; die Kenntnis des Originalklanges ist zum mindesten für den Fachmann ein unerläßliches Postulat«.

Man spricht wohl immer von Schuberts höchst differenzierter Tonartenästhetik, hat aber dabei ganz übersehen, daß auch in seiner Gesangsästhetik die Tonartenfrage eine wesentliche Rolle spielt, wenn auch in anderem Sinne. In der Lyrik überwiegt die höhere Stimmlage, während ihm für die Ausführung von Balladen die Baßstimme als geeignet erschien. Alle Lieder mit ernster Stimmung, Grablieder, Nachtlieder, überhaupt alle Mollieder, sind für tiefere Stimmlage, alle freudigen Inhalts für hohe Stimmlage geschrieben. Man kann unmöglich mittels transponierter Ausgaben

---

[1]) Nach Mitteilung von O. E. Deutsch.

[2]) Supplement zum Schubertalbum 1884.

darüber hinwegsingen. Es gibt genügend Schubertsche Lieder für alle Stimmgattungen, so daß es nicht nötig ist, als Bariton transponierte Tenorlieder zu singen usw. Hört das Herausgeben transponierter Lieder einmal auf, ist auch damit zu rechnen, daß die verborgenen Schätze ans Licht gelangen.

2. Interpreten.

Joh. Friedr. Reichardt schrieb 1808 aus Wien, daß man »den feinen und innigen Genuß des Liedes hier ganz zu entbehren scheint«. In einem Artikel über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Wien beklagte die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung 1818, daß die Gesangskunst gesunken sei. Damals waren ausschließlich italienische Opernarien konzertfähig. Rossini beherrschte den Gesang. So konnte das Lied noch nicht bis ins öffentliche Konzertleben dringen. Nur Beethovens »Adelaide« wurde häufig von Ludwig Tietze, Franz Jäger und Franz Wilf gesungen.

So hatten auch Schuberts Lieder zunächst ihr bescheidenes Asyl in den halb familienhaften Abendunterhaltungen des sogenannten kleinen Musikvereins. In dem von Pohl[1]) mitgeteilten »Verzeichnis der in den Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführten Werke Franz Schuberts« sind während der Jahre 1821—40 u. a. Tietze und Schoberlechner je zehnmal vertreten.

In die Öffentlichkeit brachte der Tenor Franz Jäger am 28. Februar 1919 »Schäfers Klagelied« bei einer Akademie im Römischen Kaiser, Anfang 1821 wurden Lieder bei den Abendunterhaltungen im Gundelhof gesungen, am 7. März 1821 trug Michael Vogl den »Erlkönig« im Opernhaus vor.

---

1) Pohl, Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 1871.

Von Schuberts Zeitgenossen sind für seine Lieder namentlich Michael Vogl (s. d.), Karl von Schönstein (s. d.), Ludwig Tietze, Franz Jäger, ferner Josef Barth, Haizinger, Goetz und Nanette Schechner eingetreten.

a) Michael Vogl.

Hören wir zunächst, was zwei Ohrenzeugen, Schuberts Freunde Bauernfeld und von Spaun, über Vogl schrieben, der seit 1794 der Wiener Hofoper angehörte und dort an der italienischen und deutschen Oper wirkte.

Bauernfeld 1873:

»Vogl verfolgte in seinem Gesang mit strenger Konsequenz und mit vollem Bewußtsein den einzig richtigen Weg der dramatischen Gesangskunst. Er besaß ein feines Ohr für den Rhythmus der Verse und hatte das, wie es scheint, seitdem beinahe verloren gegangene Geheimnis des rezitativischen Vortrages vollkommen inne. Vogls Element war vorzugsweise die Darstellung des Charakteristischen. Er erfreute sich wahrhaft nur an Rollen, die es ihm möglich machten, einen entschieden dramatischen Charakter darzustellen, während ihm z. B. die Nebelgestalten der damals modernen italienischen Oper zum Gräuel und Abscheu dienten. Dafür machten ihm die Gegner seiner Gesangsweise zum Vorwurf, er vernachlässige allzu sehr den bindenden, flüssigen Gesang, wie ihn etwa die Arie erforderte.

Im Anfang seiner Laufbahn war Vogl mit dem Kastraten Crescentini in ein freundliches Verhältnis gekommen. Er hütete sich, in die Fehler des hohlen Pathos oder des Konzertgesanges auf dem Theater zu verfallen. So wußte er sich auch in der italienischen Oper Geltung zu verschaffen, doch nur in der deutschen und französischen erreichte er den Gipfel seines Ruhmes.«

Spaun 1864 (La Mara 1892):

»Vogl sang im höheren Alter fast ohne Stimme um vieles ergreifender als alle stimmbegabten Sänger damaliger Zeit mit Ausnahme Schönsteins, der eine ganz herrliche Stimme und vielseitige Bildung besaß. Vogls klassische Bildung veranlaßte eine geistige Auffassung, interessierte durch seinen Vortrag nicht nur für die Musik, sondern auch für das Gedicht. Schubert hat höchstens auf Vogls Stimmlage Konzessionen gemacht, aber auch das nur selten und ungern.«

Ferdinand Hiller berichtet in seinem »Künstlerleben« 1880:

»Schubert hatte wenig Technik, Vogl wenig Stimme, aber beide hatten soviel Leben und Empfindung, gingen so gänzlich auf in ihren Leistungen, daß es unmöglich gewesen wäre, die wunderbaren Kompositionen klarer und zugleich verklärter wiederzugeben. Man dachte weder an Klavierspieler noch an Gesang, es war, als ob die Musik gar keines materiellen Klanges bedürfe.«

Im Jahre 1817 hatte Schober Vogl für Schuberts Lieder gewonnen. Vogl galt damals als der größte dramatische Sänger Deutschlands.[1]) Eine stille Gelehrtennatur, war er dem Theatertreiben innerlich abgeneigt und gern in geistlichen und gelehrten Kreisen gesehen.

Die alten Meister der Vokalkomposition hatten ja dem Sänger Freiheit gelassen, bei den Wiederholungen in Arien und Romanzen zu variieren und zu verzieren. Diese Praxis übertrug Vogl auch auf Schuberts Lieder. Er vergaß, daß hier Wort und Musik in ganz anderer Weise verschmelzen und bei den innigen Weisen Sängerzutaten unmöglich sind. Vogl veranlaßte Schubert zu seinem Organ geläufigen und mehr auf äußerlichen Effekt berechneten Verzierungen; im übrigen erstreckte sich sein Einfluß

---

[1]) Signale 1861, Nr. 2 ff.

namentlich auf das Dramatisch-Wirkungsvolle und eine prägnante Deklamation.[1])

Die Änderungen, die namentlich in der zweiten Auflage der »Müllerlieder« vorgenommen sind, hat Max Friedlaender 1884 auf Vogls Einfluß und Diabellis Mitwirkung zurückgeführt. Auf Grund dieser Annahme, der bis heute nicht widersprochen worden ist, dürften die Voglschen Veränderungen zweierlei Ursachen haben:

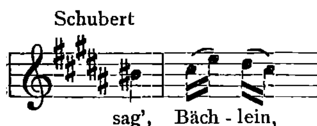
1. die damals üblichen Gesangsmanieren, und zwar

a) Verzierungen, wie sie zahlreich vorhanden sind, namentlich am Schluß, z. B. in Nr. 1:



b) Anbringung einer hohen Note am Schluß, um eine gewisse Wirkung damit zu erzielen:

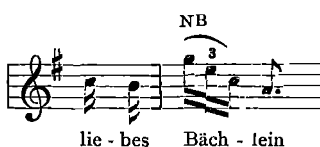
Nr. 6.





Nr. 19.





2. Ein ebenso großer Teil der Voglschen Veränderungen ist infolge der Eigenart und Mängel seiner Stimme entstanden. Es betrifft dies

a) Überbrückung des Überganges von der Mittel- zur hohen Lage:

---

[1]) Niggli, Fr. Schubert 1880.

Nr. 4

Schubert — Vogl NB

zur Mül - ler - in hin — zur Mül - ler - in hin

Nr. 5.

Schubert — Vogl NB

merk - te mei-nem treu - — merk - te mei-nem treu -

b) Vermeidung des hohen fis:

Nr. 15.

Schubert — Vogl NB NB

sag' ihr's, sag' ihr's — sag' ihr's, sag' ihr's

c) Vermeidung der Wiederholung mehrerer Noten durch Einschieben eines höheren Vorschlages:

Nr. 11.

Vogl NB

Bäch - lein, laß dein Rau - schen seyn, Rä - der stellt eu'r

BN BN

Brau - sen ein, all' ihr mun - tern Wald - vö - ge - lein

d) Vereinfachung technischer Schwierigkeiten:

Nr. 11.

Schubert

durch den Hain
aus und ein

Vogl

durch den Hain
aus und ein.

Dagegen ist Friedlaenders Annahme, Vogl habe infolge Atemnot in »Eifersucht und Stolz« einen Takt eingeschoben, nicht haltbar. Dieser Eingriff Vogl-Diabellis ist ganz gewiß auf andere Ursachen zurückzuführen und hat rein musikalisch-poetische Gründe.

b) Karl von Schönstein.

In der Esterhazyschen Familie lernte Schubert deren ständigen Gesellschafter Baron Karl von Schönstein kennen. Dieser war mit einer außergewöhnlichen, weichen Tenorstimme begabt. Durch Schubert veranlaßt, wandte er sich vom italienischen Gesang ab und dem deutschen Liede zu. Bald wurde er einer der begeistertsten Apostel Schubertscher Lyrik, die er namentlich in vornehmen Kreisen bekannt machte. Seine Stimme, die frischer als die Vogls war, übte namentlich in innigen und getragenen Gesängen ihren Zauber aus. Sein Vortrag war ungesucht, schmucklos und ohne »Nuancen«.[1]) Im Vortrag der »Müllerlieder«, die ihm Schubert gewidmet hatte, soll ihn niemand übertroffen haben. Er rührte noch später damit Liszt bis zu Tränen, der selbst in der Gazette musicale 1838 in einem begeisterten Artikel über Schönsteins Vortrag der »Müllerlieder« schrieb: »Le baron de Schoenstein les declame avec la science d'un grand artiste et les chante avec la sensibilité simple d'un amateur, qui se laisse aller à ses émotions, sans se préoccuper du public.«

c) Adolphe Nourrit.

Nourrit hatte 1835 am Pariser Conservatoire die »Junge Nonne« mit ungeheurer Wirkung vorgetragen und sich seitdem um die Verbreitung der Schubertschen Lieder in Frankreich ungemein verdient gemacht. Berlioz schrieb über ihn im Journal des Débats, 22. März 1839:

---

[1]) Dahms: Schubert 1923, S. 176.

»C'est à Nourrit que revient l'honneur de la popularisation de Schubert en France. Sans lui, sans ses efforts soutenus, sans son affectation chaleureuse et communicative pour les lieder admirables, sans les traductions qu'il en a faites, sans la sensibilité exquise, l'intelligence parfait avec lesquelles il les chantait, nos éditeurs n'eussent pas osé publier les recuils de Schubert.«

Nourrit ließ die ersten Übersetzungen von E. Deschamp und Ed. Bellangé immer wieder neu bearbeiten, wenn ihm der deutsche Ausdruck nicht genug exakt erschien; einige Übersetzungen sind von ihm selbst verfaßt, die man in der Sammlung von Bellangé findet.[1])

Über seinen Gesang urteilte Ed. Thierry 1858:[2])

»Nourrit war ‚coloriste,‹, wenn man dieses Wort auf die Gesangskunst übertragen darf, und mit diesem wundervollen Gefühl einer natürlichen Harmonie zwischen der Stimme und der Situation, zwischen der Stimme und der musikalischen Idee, zwischen der Stimme und dem Charakter der Begleitung gab er seinen Rollen eine Farbe, die den Stempel seiner Schöpfung trug.«

In seiner Autobiographie berichtet Ferdinand Hiller:[3])

»Schuberts Gesänge waren zu Anfang der 30er Jahre nach Paris gedrungen, ins Französische übersetzt worden und errangen sich schnell, wenigstens in der höheren musicalischen Welt, die ungetheilteste Bewunderung. Niemand aber sang sie mit tieferem Verständnis, mit poesievollerer Auffassung als Nourrit, der denn auch am meisten zu ihrer Verbreitung in Frankreich beitrug. Zu seinen schönsten Leistungen zähle ich: ‚Sei mir gegrüßt', ‚Die junge Nonne',

[1]) De Curzon: Les lieder de Franz Schubert 1899.
[2]) Gallet: Schubert et le lied 1907.
[3]) Hiller: Künstlerleben 1880.

‚Ständchen'; den ‚Erlkönig' von ihm zu hören, von Liszt begleitet, war das Außerordentlichste, was sich denken läßt.«

d) Julius Stockhausen.

Besonders berühmt als Sänger Schubertscher Lieder war Stockhausen. Er hat mit großem Glück versucht, die »Winterreise« in der ursprünglichen Folge zu singen. Es zeigte sich dabei, wie gut z. B. der »Lindenbaum« und »die Post« auch in der Komposition aufeinanderfolgen und wie schön die Unterbrechung der Grabesstimmung der letzten Lieder durch die helleren Töne des »Frühlingstraumes« wirkt.[1])

Nach Spaun erreichte Stockhausen nicht von ferne die seelenvolle Vortragsweise Vogls.

Über Stockhausens Vortrag des »Erlkönigs« im Gewandhaus berichtete die Signale 1856, Nr. 17:

»Obgleich gegen die Auffassung desselben durchaus nichts einzuwenden war, so vermochte doch Herr Stockhausen nicht jene Schauer uns ergreifen zu lassen, die z. B. Frau Schröder-Devrient mit dem gleichen Lied hervorgerufen, wie wir denn Herrn Stockhausen nicht falsch zu beurteilen glauben, wenn wir das Weiche und Innige für das seiner Individualität am meisten Zusagende halten.«

Über den Vortrag des »Erlkönig« heißt es bei Maria H. Schmidt:[2])

»Wenn Stockhausen bei ‚Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat mir ein Leids getan' nur einmal, vor ‚Erlkönig' Atem holt, so beweist er damit, daß er keine ausreichende dramatische Gestaltungskraft besitzt; denn ein, von Angst und Entsetzen erfaßtes Kind, im Begriff, seine Seele auszuhauchen, kann nur in abgerissenen Worten sein Gefühl herauspressen.«

---

[1]) Max Friedlaender im Supplement zum Schubert-Album 1884.

[2]) M. H. Schmidt: Gesang und Oper, 1861, 1. Heft, S. 17.

Die Äußerungen Hanslicks über Stockhausens Auftreten in Wien dürften besonders bemerkenswert sein:[1])

»1854: Stockhausen besitzt inniges Verständnis und gemütvoll sinnigen Ausdruck für das deutsche Lied. Obwohl Bariton, bevorzugt er Tenorlieder und treibt dabei in die Höhe. ‚Des Sängers Fluch' hätten wir feuriger gewünscht. Das rein Lyrische scheint Stockhausens eigentliches Element zu sein.«

1856: (»Müllerlieder«, erstmalig der ganze Zyclus in Wien.) »Der volle Ausbruch der Leidenschaft in ‚Ungeduld' blieb ihm versagt. Anstrengung in höheren Lagen. Die Idee, den Cyclus hintereinander zu singen, ist neu.

1860: (»Müllerlieder«) »Der Cyclus wirkte auf uns eigentümlich schmelzend und verweichlichend.«

»Wir Deutsche hätten unseren liederreichsten Komponisten ohne Stockhausens Interpretation niemals in solchem Umfange kennen und lieben gelernt. Er ist der Schubertsänger par excellence« wurde 1880 geschrieben.[2])

e) Johannes Messchaert.

»Die ‚Müllerlieder' und die ‚Winterreise' gehören wohl zu dem Gewaltigsten, was Messchaert uns schenkt. Hier überfüllt das Bild der Größe von Liebe und Liebesleid mit unbezwinglicher Kraft das Herz des Hörers. Alles auf einen Grundton gestimmt, darüber doch der leidenschaftliche Wechsel der Empfindungen in immer neuem Ausdruck zum Bewußtsein drängend, — so läßt Messchaerts Wiedergabe die Tiefe und Größe des Gesamtentwurfes wie der einzelnen Lieder dieser Wunderwerke uns im innersten Gemüt verstehen.«[3])

---

[1]) Hanslick: Geschichte des Wiener Konzertwesens 1869/70.

[2]) D. Dunker: Julius Stockhausen. Neue Berliner Musikalische Zeitung 1880, S. 137.

[3]) Franziska Martienssen: Joh. Messchaert 1914, S. 100.

In dem von Fr. Martienssen herausgegebenen Buch »Johannes Messchaert, eine Gesangsstunde« finden sich gesangstechnische Analysen zu »Meeresstille«, »An die Leyer« und zum »Erlkönig«. (Schott 1927.)

Eine hübsche Taschenausgabe der »Müllerlieder« mit Messchaerts Bild erschien 1913 in der Universal-Edition.

f) Gustav Walter.

Gustav Walter, das Ehrenmitglied des Wiener Schubertbundes sang die »Müllerlieder« 1873—1885 über 30 mal in vielen deutschen Städten.

g) Raimund von Zur Mühlen.

Stockhausens und Zur Mühlens Liedervortrag vergleicht Monika Hunnius in ihren Lebenserinnerungen »Mein Weg zur Kunst«, 1925, S. 175:

»Mit Stockhausen hat Mühlen die klassische Behandlung der Sprache gemeinsam, den vornehmen, edlen Stil. Das Charakteristische bei Stockhausen aber war, daß er jedes Lied in eine verklärte, lichtvolle Atmosphäre trug. Er rückte es damit gleichsam ferner, aus dem Leben heraus. Mühlen dagegen war moderner und leidenschaftlicher. Er erschütterte die Seele seiner Zuhörer, weil er sie in die Welt seiner Lieder hineinriß, stark und zwingend, daß es einem war, als hörte man von seinen eigenen Leiden und Freuden singen. Er ging nie die eingetretenen Pfade der Auffassung. Immer wieder hörte man etwas Neues bei allen oft gesungenen und gehörten Liedern, die er so überzeugend wiedergab, daß man sich sofort sagte: So und nicht anders muß es sein. Jedes Lied war durchdacht bis in seine äußersten Feinheiten, wurde aber dann in ein stärkstes persönliches Leben getaucht, damit erfüllt und durchglüht.

h) Ludwig Wüllner.

Unter den heutigen Schubertsängern steht Wüllner mit seiner Interpretation von 92 Liedern und 2 Cyclen voran. Er hat den Balladenkomponisten Schubert erst entdeckt,[1]) vieles, wie das »Fragment aus dem Aeschylos« dem Konzertsaal erobert.[2]) Vom Oktober 1895 bis Oktober 1905 hat er 128 verschiedene Schubertlieder gesungen.[3]) 1898 veranstaltete er vier Historische Schubertlieder-Abende in München.

Über seine Interpretation äußerte Wüllner zum Verfasser u. a.:

»Ich wunderte mich, daß meine Liedervorträge so einschlugen; denn ich hatte nie Vorbilder wie Stockhausen gehört und glaubte, so wie ich sänge sängen alle.«[4]) Sein Liedvortrag vollzieht sich aus der Dichtung heraus, ist ganz improvisiert, subjektiv ausgedeutet. Er stellt die einzelnen Gestalten der Lieder dar. In der Winterreise wird er selbst zum todessehnsüchtigen Wanderer.

Wilhelm Mauke schrieb über Wüllner:[5])

»Beim Vortrag gewisser Schubertscher Lieder durch Wüllner kann der Feinorganisierte merken, daß die engen Beziehungen zwischen Mimik und Musik, Gebärde und Modulation unerläßlich sind als Schlüssel für sonst schwer zugängliche Stellen in der musikalischen Ausdrucksweise des großen Liederfürsten.«

Und über den Vortrag des »Doppelgängers«:[6])

»Bleich, verstört, ein Atlas des Schmerzes, starrt er ins Weite und qualvoll, wie aus blutendem Herzen brechen jene gramdurchbebten Töne hervor, die unser Innerstes aufwühlen. In Erinnerung versunken, mit

---

1) Signale 1898. S. 900.
2) Batka in Neue Musikzeitung 1905, Nr. 18.
3) Rapsilber: Ludwig Wüllner.
4) Vgl. auch H. Biehle: Ludwig Wüllner. Die Musik, Februar 1927.
5) Das neue Lied 1900.
6) Die Musik, April 1902.

erloschenem Auge und erloschener Stimme, ein gebrochener Mensch, so singt Wüllner den Anfang. Dann reckt er sich auf und stößt hart, gestoßen vom ungeheuren Schmerze, die Worte heraus, um nach der furchtbaren Klimax ‚Der Mond zeigt mir meine eigene Gestalt' wieder in die anfängliche Lethargie des Leidens zurückzusinken.«

3. Lautplatten.

Zum Studium von Sängern und ihrer Interpretation nach gesangskünstlerischen Gesichtspunkten wurden Lautplatten bisher noch nicht herangezogen. Für unsere Studie über Schuberts Lieder liegt ein besonders reichhaltiges Vergleichsmaterial vor; Verfasser konnte folgende Platten heranziehen: von der

Deutschen Grammophon A.-G.	65 Aufnahmen	mit 36	Liedern
Vox	24 „	„ 21	„
Elektrola	15 „	„ 9	„
Odeon	36[1] „	„ 35	„

Der kurzen Besprechung eines Teiles dieser Platten muß vorausgeschickt werden, daß für die Firmen die Wünsche des Publikums sowohl nach Stückwahl wie Interpreten maßgebend sind. Das Publikum will große und schöne Stimmen mit berühmten Namen, hört aber deren Mängel nicht heraus. In zweiter Linie kommt das Interesse am Stück. Dadurch sind relativ wenige Lieder, viele aber von mehreren Sängern aufgenommen worden.

Im allgemeinen ist die Frauenstimme für die Schubert-Interpretation nicht sehr geeignet, weil ihr der Ausdruck in der Mittellage fehlt. Am besten gelingen Lieder mit innig-anmutigem Vortrag wie die »Forelle« von Elis. van Endert, »Wiegenlied« von Grete Stückgold oder »Ave Maria« mit dem süßen

---

[1]) Nur eine Auswahl, darunter die Müllerlieder und 12 aus der Winterreise.

Ton von Frieda Hempel. Gute Wirkung erzielt Elena Gerhardt, deren Mittellage in »Du bist die Ruh« besonders klingt. Große Tonfülle hat das »Ave Maria« von Cläre Dux und Julia Culp. Auch »Gretchen am Spinnrad« von Marcella Röseler hat Ausdruck, bei Mary Grasenick liegt es zu hoch. Nicht diskutabel ist eine Aufnahme (Sopran) vom »Lindenbaum«, wobei der Teil »die kalten Winde . . . wendete mich nicht« nach der Melodie der 1. Strophe gesungen wird.

Von den Altistinnen offenbart die Olszewska im »Kreuzzug« — also einem Lied für Männerstimme — männliche Tiefe, S. Onegin singt dasselbe Lied mit hellerem Ton und mehr Höhe. Dunkel gefärbt ist das »Ave Maria« bei Emmy Leisner. Schlichten Vortrag zeigen »Der Tod und das Mädchen« von Clara Csery und »Heidenröslein« von Jeanne Freund-Nauen. In der Interpretation von E. Schumann-Heink hat »Der Tod und das Mädchen« größte Gegensätzlichkeit.

Von den Tenören schneidet die weiche Stimme Hermann Jadlowkers am besten ab. Sein Vortrag ist eindrucksvoll, namentlich im »Erlkönig« und »An die Musik«. Nur schade, daß dieses lyrische Organ einem Ausländer gehört! Gute Mittellage zeigt er auch in der »Erstarrung«. Leo Slezak schmettert mit mächtigster Tongebung das »Ständchen« (Orch. Begl., ohne 3. u. 5. Str.), in »Ungeduld« ist das »dein« eng, in »Du bist die Ruh« singt er »erfüllt« statt »erhellt«, sein »Lindenbaum« ist in seiner Schlichtheit gut gelungen, in »Neugierigen« sein Vortrag belebt. Enge Höhe hat auch Ernst Kraus, quetschig sind teilweise die Stimmen von Grüning, Günther, Sembach und Cormack. Gegenüber den meist zu dramatisch singenden Opernstimmen, die ihr Stimmprotzentum entfalten, ist der Vortrag von G. A. Walter trotz seiner unzureichenden Singart innig und stilistisch rein.

Obwohl sich für den Bariton die dankbarsten Aufgaben bieten, ist er auf der Platte am schwächsten

vertreten. An erster Stelle steht wohl Rehkempers »Erlkönig« und »Orpheus«. Sein »Wohin?« ist klanglich und an Auffassung am besten von allen Interpreten. Schorr geht mit seinem mächtigen Organ zuweilen etwas gewalttätig um (»Im Abendrot«, »Aus Heliopolis«). Alfred Paulus bietet mit dem »Frühlingstraum« eine gute Leistung. Erfreulich ist auch Raatz-Brockmann in der »Winterreise«.

Die Bassisten überragt Knüpfer durch Tonfülle und Bender durch seinen Vortrag, dem auch Zartes gelingt (»Wanderer«). Gut charakterisierend bei dramatischem Ausdruck ist Liebans »Am Meer«. In der »Ungeduld« (Orch. Begl., ohne 3. Str.) zeigt sich sein Naturalismus in der Tiefe. Ausgezeichnet ist sein »Tod« in »Der Tod und das Mädchen«, am Schluß mit dem tiefen d. Der »Doppelgänger« wirkt in der tiefen Lage nicht. Jul. Gleß singt im Anfang dieses Liedes mit flacher Tongebung.

4. Pädagogik.

Bereits Michael Vogl war sich darüber klar, daß die damalige Gesangspädagogik gegenüber den neuen Ansprüchen in Schuberts Liedern versagte. Vogl soll auch eine Gesangsschule verfaßt haben, »enthaltend einen Schatz geistreicher und praktisch anwendbarer Bemerkungen«.[1]) Vogls Stimme war selbst nach der sogenannten altitalienischen Methode gebildet, die ja durch das Singen von Vokalisen Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Stimme zu erreichen suchte. Die altitalienische Gesangskunst war vor allem Tummelplatz technischer Kunststücke, die auch einige Musikalität erforderten, worüber aber Sänger meistens nicht verfügen. Da mußte nun die Pädagogik helfend eingreifen, und so entstanden statt Stimmbildnern Gesang-

---

[1]) Bauernfelds Erinnerungen aus Alt-Wien, Ausg. Bindtner, Wien 1913.

lehrer, die mit ihren Gesangschülern ebenso verfuhren, wie man Klavierspieler oder Geiger ausbildet, d. h. es wurden Intervalle, Tonleiter, Triller usf. geübt. Eine solche instrumentale Behandlung der Stimme gepaart mit Musikunterricht begünstigte unter Beibehaltung einer durchaus naturalistischen Singart allenfalls einige technische Fertigkeiten, führte aber niemals zu den Wurzeln der Vokalkunst.

Bei einem solchen Stande im Gesangswesen war es selbstverständlich, daß der in dieser Weise gebildete Sänger mit dem Schubertschen Liede, in dem Wort und Ausdruck dominieren, ja, fast jede Note eine Welt für sich bedeutet, nichts anzufangen wußte oder bestenfalls die Manieren des italienischen Operngesanges auf das deutsche Lied übertrug. Die nie verlegene Pädagogik hat sich da bald zu helfen gewußt, indem nunmehr Schubert-Lieder in den Lehrgang der Gesangsmethodik einbezogen wurden. Weil das naturgemäß auf Schwierigkeiten stoßen muß, ließ und läßt man zu Schubertschen Liedmelodien gewissermaßen als Übergang zum Textgesang zunächst Solmisationssilben singen; so z. B. Hugo Goldschmidt[1]) zu »Du bist die Ruh« und »Nur wer die Sehnsucht kennt« mit dem Bemerken: Daß es verfehlt wäre, schon in diesem Stadium Lieder zu singen, gebietet die Erwägung, daß die musikalischen und rhythmischen Schwierigkeiten von dem Hauptaugenmerk, der Tonbildung, ablenken würde«. Nein, nicht deshalb, sondern weil überhaupt eine eigentliche Stimmbildung nicht vorangegangen ist!

Es lohnt sich nicht, alle diese unglaublichen Verstümmelungen Schubertscher Lieder seitens der Gesangspädagogen namhaft zu machen, gegen deren Grabschändung bisher niemand Front gemacht hat. Hier seien noch zwei typische Belege geboten:

---

[1]) Handbuch der deutschen Gesangspädagogik 1896.

Max Steinitzer[1]): »Sobald irgend eine Reihe von 6—7 Tönen feststeht, kann man zur Vermeidung zu großer Eintönigkeit für den Schüler gewöhnlich zum Volks- und Kunstlied greifen. . . Der Inhalt der Lieder ist gleichgültig, da sie ja nicht zum Vortrag, sondern nur als Übungsstoff dienen. Man habe z. B. Schuberts ‘Des Mädchens Klage‘. Der letzte, tiefste Ton wird durch Wiederholung des vorhergehenden ersetzt. Die Tonart sei c moll.«

Theodor Paul[2]) führt im Notenbild eine Vortragslinie ein, die den Stärkegrad jedes Tones und das Verhältnis der Stärkegrade zueinander bezeichnet. Als Beispiel bringt er »An die Leyer« in zwei verschiedenen Auffassungen und schreibt dazu: »Diese Beispiele sind nicht als Muster guter Auffassung anzusehen, sie sollen nur das Gesagte schematisch demonstrieren.«

Es ist somit nicht zu verwundern, wenn sich in der gesamten Literatur Klagen über den Mangel an guten Schubert-Sängern finden, der nicht dadurch entstanden ist, daß es an Stimmen und Vortragskünstlern fehlt, sondern weil die bisherige Pädagogik zu einer echten Gesangskunst nicht führen konnte.

---

[1]) Riemannfestschrift 1909.

[2]) Systematische Sprech- und Gesangstonbildung 1906.
